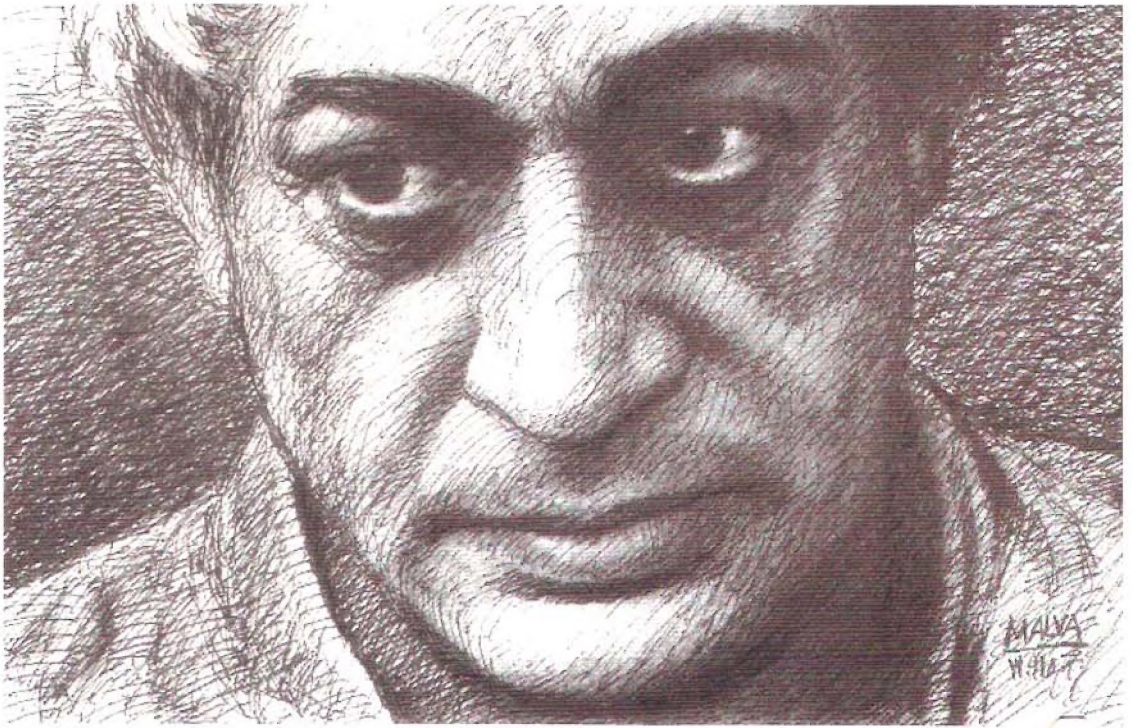




HAJALNAMA

فصلية، تعنى بشؤون الثقافة الكردية

11 - 10



سليم بركات

تسعون درجة تحت النعناع، وثلاثون فوق القرنفل.

عمد فاص

مجل: بداية الكلام. مجل: كلامنا. سليم بركات

- * يخضع نشر المواد، وتبويبها، لاعتبارات فنية واخراجية محضة.
- * المواد المنشورة في المجلة، تعبر عن آراء كتابها.
- * المواد المرسلّة إلى المجلة غير منشورة سابقاً.

الاشتراكات السنوية
الأفراد:

السويد: 300 كرون سويدي.

أوروبا: 40 دولار أمريكي.

باقي الدول: 50 دولار أمريكي.
المؤسسات:

السويد: 500 كرون سويدي.

باقي الدول: 100 دولار أمريكي.

سعر العدد: 100 كرون سويدي، أو مايعادلها.
المراسلات:

MOHAMMAD HUSSAINI

Marklandsg. 37

414 77 Göteborg - SWEDEN

TEL & FAX: 0046 (31) 7147411

hajalnama@hotmail.com

عنوان الموقع:

www.hajalnama.com

رقم الايداع الدولي:

ISBN 91-975893-0-6

رقم الحساب البنكي:

Föreningssparbanken:

8299 - 0

103 818 227 - 3



مجل: كلامنا

HJALNAMA

فصلية، تعنى بشؤون الثقافة
الكردية

العددان 10 - 11
2007

رئيس التحرير

محمد عفيف الحسيني

أمانة التحرير

محمد نور الحسيني

هندرين

فرهاد بيربال

آخين ولات

وليد هرمز

عبدالرحمن عفيف

بيان سلمان

سامي داوود

محسن سيدا

خالد جميل محمد

الاخراج الفني

نيار دوسكي

اللوعو

صادق الصانغ

تصميم الغلاف، والصور تريت

عمر حمدي (مالفا)

بور تريت الغلاف الأخير

خالد بابان

طبع العدد، بدعم من مكتب

المنظمات الديمقراطية، في

كردستان.

الفهرست

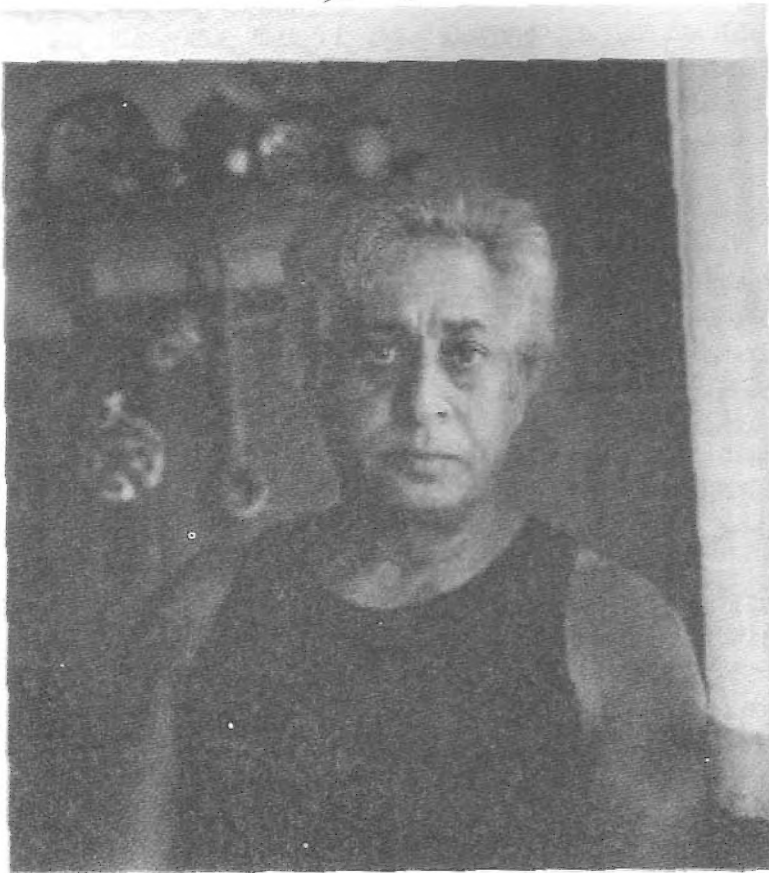
5	محمد عفيف الحسيني
6	تسعون درجة تحت النعناع، وثلاثون فوق القرفل.
7	بببوغرافيا
	أعمال سليم بركات المطبوعة
	الحوار (مختبرات)
9	أستطيع الكتابة عن روعي بألف لغة
	سليم بركات
26	يوم في حياة سليم بركات
	الديوان (مختبرات)
29	صمتك نقي، لكك شريك ثرثار أيها الموت
	السيران (مختبرات)
51	لست أغويكم، المكان يغوي
	النثر (مختبرات)
65	تشريد المكان عن أسمائه
68	إلى من يهمله الأمر، ومن لا يهمله
72	قامشلوكي
75	رسوم جريمة. كلها
	محمود درويش
92	ليس للكردي إلا الريح
	الترجمات
	الطاهر بن جلون
96	أغنية الأطفال الغاضبين
	شتيفان فايدنر
98	نموذج طفولة كردية
	إيفا ماخوت - مندسكا
100	الحبكة الكردية، في كتابات سليم بركات
	تيتس روكي
110	أرياش من السماء: أو الذي قالته شجيرة الفلفل للبطل
	كاظم جهاد حسن
121	مقدمة عن الفصل المتضمن عرضاً لبعض أعمال سليم بركات
	ييني توندال
126	كاننات السننور: تعشق وتعاني، في عالم آخر
	الدراسات
	سامي داوود
128	ألقة الشبه - الحيوان، في أرواح هندسية
	هندرين
136	سليم بركات في أولمبياد اللغة
	بيان سلمان
139	سؤال اللغتين
	عماد فؤاد

145	"سليم بركات" .. الكردي الذي كشف عن سحر جديد في لغة العرب طه خليل
148	لو قدر لي أن أعود ذات يوم إلى القامشلي منى كريم
159	سليم بركات.. أبانا الكوردي د. محمد بو عزة
161	دينامية المحكي في روايات سليم بركات جوان فرسو
166	البرونز في رواية "ثادريميس" لسليم بركات صباح زوين
169	المجابهات الموائيق الأجران التصاريق وغيرها عبد الوهاب أبو زيد
171	في روايته "كهوف هايدرا هودا هوس" محمد علي محمد
174	أنقاض الأزل الثاني شهادات
181	شيركو بيكه س سليم لايشبه إلا سليماً قاسم حداد
182	سليم بركات، أجنحته الكثيرة تجعله سرياً وحده سعدي يوسف
184	الجنذب الحديدي جنيل حيدر
185	حيوية غير المستأنس عباس بيضون
186	شيء عن سليم بركات تيتس رووكي
188	فهم مشهد الطبيعة كولالة توري
190	عليك بالصلوات... حين تدخل إليه! لقمان ديركي
192	تعال إلي، ياسليم بركات أمين صالح
194	عن سليم بركات أحكي إبراهيم اليوسف
196	حامل جذوة الشعر، وشاغل الشعراء بشير البكر
199	فرادة سليم بركات إبراهيم عبد المجيد
201	الفتنة بين الشعر والسرد عقل العويط
202	عملة صعبة، هي تجربته فواز قادري
204	فخاخ سليم بركات عارف حمزة
205	الكتابة عن سليم بركات

	رؤوف مسعد
	كيف لا تكتب نصاً رديناً؟
212	ياسين حسين
	تحت "انقراض الازل الثاني"
214	فتح الله حسيني
	وكردستان أيضاً تحتفي بروادها
217	أمجد ناصر
	يونوبيا سليم بركات الضالة
220	كاميران حرسان
	الريشة الهندسية
221	آخين ولات
	نوش بطعم البرتقال
223	محمد عفيف الحسيني
	شرفخان بدليسي
	مقاربات شعرية
	مها بكر
227	ديرام... ديلانا
	وليد هرمز
231	ابن الكراكي
	آسيا خليل
232	سليم بركات، اغزل ما شنت من الحنين
	متابعة حبلنا مه
	ابراهيم اليوسف
235	الدراسة الأكاديمية الأولى التي تناولت شعر سليم بركات
	الملونون
240	الملونون، النقاشون، الرسامون، والخطاطون
	تحية إلى سليم بركات
	آلاء بركات
	منير شيخي
	خليل عبدالقادر
	شاهين برزنجي
	ساكار سليمان
	عبدالكريم مجدل بيك
	حسنكو حسنكو
	سليم بركات
248	تتبع الأصول في المعارك الخاسرة: أين تستلقي بعد فناء الجيش؟

محمّد عفيف الحسيني

سليم بركات
تسعون درجة تحت النعناع، وثلاثون فوق
القرنفل.



بيوغرافيا

ولد سليم بركات، عام 1951، في قرية "موسيسانه"، التابعة لناحية عامودا. في محافظة الحسكة.
انتقل إلى دمشق عام 1970.
انتقل من دمشق إلى بيروت عام 1971
انتقل من بيروت، إلى قبرص عام 1982
انتقل من قبرص، إلى ستوكهولم عام 1999
ترجمت أعماله إلى أغلب اللغات العالمية.
قُدمت عدة أطروحات ماجستير ودكتوراه حول أعماله الإبداعية.
حصل على جائزة توخولسكي عام 2000
حصل على جائزة المنتدى الثقافي اللبناني، في باريس عام 2002.
حصل على جائزة بيره ميرد عام 2005
حصل على جائزة الشاعرة السودانية "كارين بوي"، عام 2007
عمل سكرتير تحرير لمجلة "الكرمل".
استقرّ في السويد، منذ عام 1999، متفرغ للعمل الأدبي.
متزوج، له طفل واحد "ران".

أعمال سليم برركات المطبوعة

- * كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضاً عام 1971 (شعر)
- * هكذا أبعت موسيسانا (شعر)
- * للغبار، لشمدين، لأدوار الفريسة وأدوار الممالك (شعر)
- * الجمهرات (شعر)
- * الجندب الحديدي (سيرة الطفولة) (سيرة)
- * الكراكي (شعر)
- * هاتيه عاليًا؛ هاتِ التغير على آخره (سيرة الصبا) (سيرة)
- * فقهاء الظلام (رواية)
- * بالشبّاك ذاتها؛ بالثعالب التي تقود الريح (شعر)
- * أرواح هندسية (رواية)
- * الريش (رواية)
- * البازيار (شعر)
- * الديوان (مجموعات شعرية في مجلد واحد) (شعر)
- * معسكرات الأبد (رواية)
- * طيش الياقوت (شعر)
- * الفلكيون في ثلثاء الموت: عبور البشروش (رواية)
- * الفكيون في ثلثاء الموت: الكون (رواية)
- * الفلكيون في ثلثاء الموت: كبد ميلاؤس (رواية)
- * المجابهات؛ الموائيق الأجران؛ التصاريف، وغيرها (شعر)
- * أنقاض الأزل الثاني (رواية)
- * الأقرباذين (مقالات في علوم النّظر)
- * المتأقيل (شعر)
- * الأختام والسديم (رواية)
- * دلشاد (فراسخ الخلود المهجورة) (رواية)
- * كهوف هايدرا هوذا هوّس (رواية)
- * المعجم (شعر)
- * تاذريميس (رواية)
- * موتى مبتدئون (رواية)
- * السّلالُ الرّملية (رواية)
- له كتاب عن الطبخ، غير مطبوع.
- وعدة مجموعات قصصية للأطفال، مطبوعة.

الحوار مختبرات

أستطيع الكتابة عن روعي بألف لغة

* لديك اهتمام بالغ بالحيوان، يطبع جانباً كبيراً من شعرك، اهتمام بالحيوان كقيمة وموضوع قابلين للمعالجة الفنية من أوجه لا يتحول فيها الحيوان إلى رمز، وينسحب هذا على مجموعتك الشعرية الجديدة "بالشباك ذاتها، بالثعالب التي تفود الريح". ما الذي يفرض عليك هذا الميل؟

- إنها لفئة في قولك إنني لم أحول الحيوان إلى رمز. لأحب تكرار طرائق بديعة اتبعها مقفع "كليلة ودمنة" إنني أراه كما ينبغي أن أراه، شاغلاً حيزاً من الهواء الانساني (والانسان، بدوره، يُشغل حيزاً من الهواء الحيواني)، لا كطيّاع، بل ككائن.

كنت قد أنجزت مجموعة كاملة عن الحيوان شعراً، كأنما أنا في صدد أمر يفاير "حيوان" الجاحظ، لكن حقيقتي التي ضاعت في أحد المطارات خذلتني إلى الأبد، ولم ينجُ غير القليل الذي كنت نشرته في العام 1982، فضمنته مجموعتي الجديدة.

الحيوان هو فراستي. الحيوان طفولتي كلها - ذلك السحر الشيطاني الذي لا ننجو منه.

* جنت من أرض وبية لم تكن اللغة العربية هي الوحيدة السائدة، ومع ذلك فإن ولعاً شديداً بهذه اللغة، ومقدرة على الاشتغال عليها يفصح عنهما شعرك. ماتعليل ذلك؟

- أجبت مرة على ازدواجية اللغة هذه، ككردي لم يتعلم العربية إلا في المدرسة.

لقد عرفت معنى أن تكون المفردة شيئاً مغايراً لما تصوره المخيلة. فالريح بالعربية قد يعني الضحك بالكردية. مخارج الحروف، هنا، وهناك، قد تعني مخاطبات فكية، أو تداعيات كالحمي.

لأبأس. قد أسترسل كثيراً في شرح ذلك. لكنني، في اختصار، كنت أمام تحدٍّ في استخدام هذه اللغة، فجاهدت أن أستخدمها في مغامرة الخائف من امتحان، بينما تعامل الكثيرون باطمئنان معها، وهي لغة لا تستسلم للمطمئنين، لذلك يرى بعضهم صنعة في ما أكتبه. وما أكتبه هو نصف "الطلاقة"، أو ربعها.

جاوره: نوري الجراح، مجلة الحوادث، 9 / 10 / 1987

* لوحظ في رواياتك - وهذا امتياز بالطبع، وإلى ذلك فهو أمر طبيعي - أن الشاعر فيك لا يتخلى قط عن حضوره عندما يأتي إلى الكتابة الروائية. إن صفحات كثيرة تكون مكتوبة شعراً، ولوحظ كذلك أن الروائي لا ينسى هو الآخر نفسه في قصائده المطولة الأخيرة. هناك (كما في "مهايات" ومجازفة تصويرية") حضور الوصف - وصف العناصر - وللسرود - سرود مشاعر ولحظات - بصر إلى توظيفها في الكتابة الشعرية. ولضخامة المجازفة في "المزج" بين نوعين مهما كان ما نراه من ضرورة للمزج بين الأنواع، فإن الشعراء - الروائيين طالما عملوا إلى بعض التحوطات لدى ممارسة مزج كهذا، ممثلين، ربما، إلى حقيقة أنه "ليس بالشعر وحده تُكتب الرواية"، وأنه "ليس بالسرود وحده يُكتب الشعر". ما تحوطاتك أنت بهذا الصدد؟

- كانت الرواية، في نسيجها الملحمي، منظومة شعرية، تاريخياً. وكانت الحكاية الشعبية مزيجاً من السرد النثري الذي تتخلله مفاصل من الشعر للإحاطة بـ "بيان المعنى". ثم انقسمت العائلة إلى "أنواع"، والأنواع إلى "خطابات" بصرية، وسمعية، وتدوينية.

لقد عُمدَ إلى تصنيف النوع الأدبي بحسب تخصصاته، وهذا أمر حكيمه الذائقة عبر قرون ليست كثيرة، وكان في ذلك - كتجربة معرفية - حصرٌ للخطاب ضد "الفوضى". لكن اقتران التصنيف، راقنا، بكيفية أسلوبية واحدة، لتتميز نوع عن آخر، أمر مُقلقٌ. وما أفعله أنا - دون ادعاء - هو إعادة بعض الحرية إلى هذا النسق التعبيري: فالسرد بوساطة النثر الموصف غير كافٍ للإحاطة بالقلق؛ للإحاطة بالغامض الذي يُشكل على الشعور فتتجاهله الرواية العربية. كما أن التقريرية المفرطة تُحتم، بالضرورة، تجاهل السياق المنطقي لبرهات الواقع الداخلي للشخص، وتضع الوقائع البسيطة والمركبة في موشور لوني واحد. فلماذا تقنين التعبير، إذا، ونحن ندعوا "مزج" الأنواع لتتألف في "حرية أخرى"؟

غير أنني أوضح أمراً هنا، وهو أن "الشعري"، الذي يصاحب البناء المُتخيل لدي، هو برهات محض في السياق الكبير، ولا أشغل نفسي به إلا بالمقتضى الذي تُشغلُ الرواية به نفسها. هذا من جهة، أما ما يخص شعري فلي أن أبرره بالمرافعة ذاتها. فحن، في مجمل خطابنا النظري، نخصّ بشكل أو بآخر على "المجازفة" التعبيرية (لأعني التجريبية هنا)، المتصلة بالدواعي المرة لحركة التكوين البلاغي، ثم نبذو - فجاءةً - حزين من نص غير حذر.

لقد مرّ الشعر الجديد، نفسه، بمحطات بلاغية كثيرة، في شارع كبير، منذ الخمسينات وحتى اليوم. فمن قصيدة التفعيلة ذات البيان الرومانسي، إلى الرمزي الأسطوري، إلى الوصفي، إلى الإنساني الجامع، إلى الاختزال اللفظي، إلى التشكيلي البصري، إلى الحرّ من التفعيل... الخ.. الخ. فلماذا لاندع لسيرورة أخرى أن تحكم بناء هذا الشعر حكماً باذخاً؟

أنا لست من هواة الاختزال التعبيري، وذلك مشروع لي بالقدر المشروع نفسه الذي في "الصفحات البيضاء" من النصوص الأكثر مجارةً للصمت. وأريد، كلما كتبت قصيدة، أن أستنفذ الشهوة البصرية لدي، والحركة المقتدرة لأعماقي، أن أتسع حتى محاصرة نفسي ذاتها. ولما كانت رغبة كهذه، عنيدة جارفة في مسارها البلاغي، تعصف بروحي، فلي أن أعصف بالشعر حتى المقتل، وذلك لايهمني.

في بساطة: لست حذراً قط في شعري، مادمت غير معنيّ بحدود فيه. ولست حذراً في الرواية أيضاً، مادامت تشع أكثر لجمالها المُحير.

* هناك في "مهباد" نوع من التوازي، بل من الترافق، بين صورة شعب يُقاد إلى مجزرة، وبين البطل صاحب "الزانة"، الذي يبذل نفسه، والجمهور، بالقفز "حيث لم يصعد أحد". وعبر مسيرته، التي يحتكم فيها إلى "زانة مكسورة" وإلى "إله مكسور"، يُسمع عويل التاريخ، أي أن مسيرة الجماعة المسوقة إلى القتل تستعاد عبر عناء الراكض. هل في الأخير كناية عن الفنان، وعن وطن يُعاد تأسيسه عبر.. الكلمات؟ أيمكن القول أن اللجوء إلى استعارة معقدة - بالمعنى الثري للكلمة - هو وحده الكفيل بإنقاذ القصيدة في تفاؤلية مباشرة لا يكون الشاعر شاعراً إلا بتجاوزها؟

- صاحب الزانة المارثوني هو صورة أملٍ ما. لكن قدره قدر متحائل، بتسليمه إلى "زانة مكسورة" ليكسب الرهان. وأنا وجدت فيه، تحديداً، دأب شعب مطعون، وممزق أيضاً، مسيرته ملأى بالخيبة، وألمه مفتوح على مصراعيه.

نعم. إنها استعادة الكارثة في سيزيف آخر. لكنني لم أحاول في "مهباد" تأسيس وطن في اللغة، بل بحثت عن العويل المتصل في سيرة الكردي، دون إحوال على النهر الذي تتصّف به تفاؤليات الشعر الملنزم. فالذي أراه، في الواقع، لا يقربني إلا من صورة شتات أكبر، وغدر أعمّ، وتقتيل أكثر فداحة. فأية حقيقة تستطيع، في الشعر، أن تقدّم نفسها خارج لهاث العداء؟

وفي "مهاباد"، عبر الاستعارة المعقدة كما تصفها - وأنت محق، لم يهمني قط أن "أنفذ" القصيدة من "تفاوتيات" بعض الشعر، بل أن "أغرقها" في الذعر الذي يجعل الحياة مفتونة بخساراتها.
حاوره: كاظم جهاد، مجلة اليوم السابع، 30/ 10/ 1989

* يحضر المكان في رواياتك حضوراً أساسياً، وكأن الكتابة الروائية هي فعل استحضار لمكان هو في حالة غياب. في "فقهاء الظلام" مثلاً، تستعيد مكاناً بعيداً، غريباً بشخصياته وأحداثه. وفي "أرواح هندسية" تسترجع صوراً من الذاكرة لمدينة بيروت، وتكتب مشهد الحرب التي حاصرتها بدءاً من لحظة الخروج. كما أن سيرتك التي كتبتها على مرحلتين، في كتابين سابقين، ليست إلا احتفالاً بالمكان وذاكرته العميقة. إلى أي حد يحضر المكان في داخلك كهاجس وجداني ووجودي؟ وإلى أي حد، أيضاً، يشكل حافزاً على الكتابة؟

- للكتابة دوافعها، حيث يغيب المكان، عادة، بالحنين الذي يجعلنا كائنات تتألق في القدرة على الاستحضار السحري. وهو استحضار لا يغدو مقتصرًا على تأليف نفسه كفعل منجز، إذا اقتنصت الكتابة من برهاته التي هي مفصل ثابت في العلاقات الإنسانية وفي الوعي. وهذا، تحديدًا، ما يؤيد المستقبل في لحظة من لحظات ماضيه.

إن النظرة إلى الوراء، بجسارة، هي نظرة إلى أمام. لقد كان عليّ، في كتابة سيرتي (الطفولة، والصبا) أن أتحدث عن مكان غير مختلق، كما تستطيع الرواية المتخيلة أن تفعل، لأن الحدث هو الذي سيصوغ مسيرة مخيلتي الكتابية، ويجتدها. لكن المكان في "فقهاء الظلام" وفي "أرواح هندسية" هو "الحيلة" الواقعية لتقديم المصائر الأكثر اشكالاً، والأكثر تطرفاً في القاء سؤالها.

والمكان - أي مكان - يعطي، في الرواية بخاصة، شرارات أولى للحريق الذي سيشتري بحسب نوازع التأليف بعدئذ، حتى يصير المكان نفسه تعاقباً متخيلاً، لا يشبه حضوره الواقعي في الجغرافيا. والاشتغال على المكان، في الرواية عندي، هو اشتغال على شخصية حية، عليّ أن أعرفها قليلاً، في الواقع أو في أعماقي، قبل تحديد أهوائها وسلوكها.

* بين الكتابة الشعرية والكتابة الروائية هل يظل الكاتب هو نفسه؟ ترى أية مواصفات تجمع التجريبتين إلى بعضهما، أو تفصلهما الواحد عن الأخرى؟

- هنالك خصائص، لالتقاطع بين هذين النوعين الكتابيين، بين الصرامة الهندسية، والتسلسل المنطقي الذي للرواية، وبين الانفلات الشعري، لكن الرواية تحتمل امتداد الشاعر في الروائي، بينما لا يحتمل الشعر امتداد الروائي في الشاعر، إلا في حدود ضيقة.

الشعر أناني أكثر، وهو يستدرج الكاتب إلى انفصام شخصي في لعبته، إلى التماهي مع مجازاته المتعلقة بالخفة. بينما الرواية تتصف بأريحية كبيرة داخل بيبائها الهندسي.
إن بينهما إشارات عمياء تقودها اللغة.

حاوره: عبده وازن، صحيفة الحياة، 1990

* الأمكنة، والأسماء، والحيوانات، والشوارع، والمدن، تحتل مكانة واسعة داخل تجربتك الشعرية، أو الروائية، حتى لكانها تصبح حالة أساسية لا بد منها لقيام النسيج الكتابي لديك. هل هي مهمة في ذاتها، إنسانياً ورمزياً، أم هي مجرد "نزوة" لتدل من خلالها على "التخريب" الذي تمارسه فيها؟

- قطعاً، حين يتحدث كاتب عن كائن، أو مكان، فهو يرمي إلى السيطرة عليه، تماماً كما كان يفعل ساحر الكهوف الأولى يرسم القناص على الجدران، أو بتقليدها. غير أن "السيطرة" في الكتابة،

تختلف عما هي في الواقع، لأنها قد تعني الحرية أيضاً، بل بالتأكيد. فالكثابة عن مكان ما، بمقدار من الحنين، تجعل ذلك المكان منفلاً من واقعته، حراً في سحر آخر. والكثابة، بغضب، عن مكان ما، تعيده إلى سديم يمكن تشكيله ثانية، أي حراً، أو تحييه من جديد، في صورة أقل قضاظة مما هو عليه في واقعه. وقس على ذلك في الكثابة عن كائن بشري (حبا وهجاء) وخلافه.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن ما تشير إليها من أسماء، وحيوانات، ومدن، وشوارع، هي مقومات كل كثابة. وهي "بواعث" لغوية للتدليل على "حقيقة" تقع في الجهة الأخرى من الموجودات العادية. ثم أن للتأكيد عليها، وتكرارها، في كثابة شخص مثلي، دوافع تخص المخيلة التي لم تستكمل، بعد "إبرام" عقد جديد مع فجيعة أخرى، أو أن هذه الأسماء، والأمكنة، والحيوانات، هي "أقنعتة" الحقيقية في سياق "وهم" واقعي، ليس عليك إلا أن تمد يدك، عبره لتلتقط نفسك أكثر ألقاً.

إنها ليست مدخلي إلى "تخريب" ممكن، بل أحاول انتشالها من الخراب، بوصفها غير ما هي عليه في صورها، بل بوصفها يقيناً في وجود قلق، بل بوصفها رواة يمثلون علي أدوارهم الجديدة بأسمائهم ذاتها.

الأسماء هي أسمائي، والحيوانات هي طبيعتي، والمدن نفسي، والشوارع مخيلتي النათية. وهي، معاً، بالانين الخافت في الكثابة، نعشي المضيء، فإن أيقنت أن الحياة هي أسماء وصور، أيقنت أن الموت يدونها لتحيا.

* المنفى، أين أنت منه في شعرك، وكتابتك النثرية، وفي أي معنى يدل على المنفى الداخلي؟.

- بنوع من الاعتراف أقر بأنني لأعرف شيئاً يدعى "منفى" لأنني لم أكن، في يوم ما، أملك ما هو نقيض المنفى.

في كل مكان لم أكن مواطناً، بحقوق مقبولة. لاضمانات قط. لاحرية كلام. شتات عائلة. أخوة مسجونون. أخوات في أصقاع أخرى كثيرة. أوراق ثبوتية ضائعة. أدب غير مقروء. يستطيع شرطي أن يطردني من بلد إلى آخر. جواز سفري باسم ليس لي، ولأعرف متى يسحبونه مني. غير أن الأكيد، وحده، حتى الآن، أن لوالدي قبراً على تخوم مدينة القامشلي: هذا هو أنا.

فأين المنفى من غيره؟ وفي كتابتي، ذاتها، لأعرف أين حدود المنفى الخارجي من المنفى الداخلي. ثمة سيرورات. ثمة ورق أبيض وفجائع بيضاء. ثمة لهات يقفني اللهاث في اتجاه لفظة أو صورة. وأخيراً ثمة هذا التأمل الفاحش، بين كل صمت وآخر، وصخب وآخر، كأنما لم تهتد الأرض إلى مدارها.

المنفى؟ أليست الكثابة، ذاتها، منفى، لأنك لاتحسن الإقامة في مكان؟ أليس أشد نفياً أن ترى هذه الكثابة، التي هي تعويض محض، تصير غريبة أكثر فأكثر؟ والمفارقة أنك تختار، في هدوء أو غضب، المضي إلى نصك الأعزل، المختلف، وسط عودة "الأثرياء" إلى سدة "أبوة الحدائث"، وإلى تركية الأدب بجوائز يصفق لها المدعوون الذين أفاقوا. في عواصم أوروبا، فجاءة، لإعادة الأدب إلى "نصابه"، على الشارع الذي رموا فيه قشور الموز.

حاوره: عقل العويط، الحياة 1990

* أليكون "البازيار"، مروّض الباز؟ والترويض، أهو ترويض للذات، للزمن أم للمكان، أم لهما معاً؟ أو هي لعبة الموت يروضها الشاعر، ويكتب هذا الترويض في محاولة للتأليف بين الموت واستمرار الحياة، والتعايش بينهما؟.

- مهنة "البازيار" هي أكبر من الترويض، بل لاترويض فيها على الإطلاق: الحيوان والإنسان يستعير أحدهما من الآخر عينيه وغريزته، في الصميم الواقعي للحواس، وعلى نحو مُتَرَف. لن أكون قادراً، في هذا الحيز، أن أوجز مذاهب الصيد كحاجة، لكن الإشارة إلى تَرَف مابعد الحاجة هي الأكثر يسراً.

"الترف" هو المبدأ الذي واكب ترويض الوحشي للقتل. كان يتم تدريب الفيلة للحروب، مثلاً، لكن تدريب النمر لاقْتِنَاص الغزال، والباز، والصقر لاقْتِنَاص جنسهما من الطيور، ابتدعته فكرة الترف في الممالك الوطيدة. وغدت البراعة في "تدبير" الترف سَبَقاً إلى توطيد فلسفي، وصوفي أيضاً.

منذ البداية الموعلة في المخيلة - هذه الأبدية الغامضة، علم الغراب ابن آدم الأول قابيل كيف يدفن الشقيق الأول هابيل. ومن ثم اتخذ الإنسان الطير امتداداً للفتنة يرصد به الجهات كلها، بجناحين لم يقدر الأدمي على امتلاكهما.

لقد أحبط الفراغ بالتُرف، حتى لكان الحياة صقر، والموت صقر، نهيتهما في اللغة لاقْتِنَاص الكون المفقود.

لم أقصد إلى "ترويض" شيء، كما أسلفت. غير أن الكثير الكثير يمكن ترويضه، في سياق سؤالك: الزمن نفسه، والذات. لكن المكان لا يروّض قط، لأنه جسد الحنين وبراعته الذهبية في ترتيب الأقدار.

المكان هو الحقيقة متطابقة مع ذهولها. والحقيقة لاثروّض.

* هذه المجموعة، "البازيار"، أكثر من سواها، ترفع الأنين إلى الأعلى، حتى ليكاد يشكل هذا الأنين مدعاة أساسية للكتابة نفسها. هذا الأنين الكردي والإنساني، هل يمكن أن تتحدث عنه؟

- لا أعرف كيف أفاق هذا العالم المنافق، فجاءة، على أنين الأكراد، والتفتت الأنظار - ولو عَرَضاً، ولو إلى حين سياسي بالطبع - إلى هذا الأنين.

لقد كتبت عنه مراراً، منذ "دينوكا بريفا" - القصيدة الأولى في مجموعتي الأولى. وفي سيرتي طفولتي وصباي، ورواياتي.

كل ذلك قبل فجيرة الخليج، التي أصغى الغرب، وبعض العرب، بعد العاصفة الدموية، إلى شعب كان موجوداً، وسبقي موجوداً، في النظام الفراغي الموعود، الجديد، لمأساة العالم.

حروب الكيمياء مرت على أجساد الكرد، ولم ينطق أحد. عقود من الذبح المنظم، بأسلحة الغرب وأيدي العرب لم تُذكر. لكن الله ألهم الأنظمة سؤال الديمقراطية، في الأشهر الأخيرة، فباتت تركيا

تتحدث عن وجود الأكراد مثلاً، بينما تنكر الدول الأخرى، جنوب تركيا، وشرقها، وجود شعب كهذا في أقاليمهم، إلا إذا دعت الضرورة إلى تحريض بعض الأكراد ضد الخصوم المجاورين.

كان الدكتاتور، المترف، العربي، يُغذى بدم من الغرب في سلطته، ليكون مُهَيَّئاً، حتى عظامه، للأخطاء التي تجعل "القصاص" الغربي محتملاً. ومن هذا القصاص التذكير بوجود شعب كردي لهُ... ألامه.

كلما ازداد نفاق العالم ازداد الأنين.

دول تتفصل. دول تداخل. دول تموت. دول تتجزأ. دول تغدو أكبر. دول تغدو في حجم قميص. ومع ذلك لا يتسع الحديث إلا عن حلم بـ "حكم ذاتي" لخمسة وثلاثين مليون ناطق بالكردية، تجري في عروقهم دماء كردية!!.

الأنهم موزعون على مدار مخيف جغرافياً؟ لا. لامبررات لخوف أحد قطر. لكن المسألة، كلها، مساومات، وابتزاز، ولعب على "حقوق الانسان"، التي تُفتح ملفاتها فجأة، وتُغلق فجأة بحسب أحجام "الرشوة" الدولية.

نفاق هائل يوجع الأنين. ولأمّسح، هنا، لطرح أسئلة كردية "تأكل الأخضر واليابس". هذا من جهة الشق الكردي تخصيصاً. أمّا الشق الآخر، المتداخل، كوجود فردي وعلاقة، فنحن - قطعاً - جيل خيبة دموية لم يشهدها جيل آخر من قبل، بهذا التسارع العاصف. لم تعد لنا أحلام على الأرجح، في ما يتعدى قائمة الطعام، والسكن في مكان لا يُطرد منه: لقد أحكمت الفجيعة إغلاق بابها علينا كما في المصائر المأساوية للأساطير.

أحلام التغيير. أحلام الوحدة. أحلام الثورات البحث عن فروق بين النفاض. أحلام قراءة الماضي على أنه ماض محض. أحلام النظر، في غضب، إلى الانظمة: خيبة في كل شيء، بسبب الواقع؛ بسبب أخطاء في التقدير؛ بسبب الذهاب في المطلب إلى أقصى انتحاره؛ بسبب الفداحة الهائلة في الاعتماد على النظري، من الفلسفة إلى النقد؛ بسبب الثثرة الثقافية التي لم تكن مجروحة؛ بسبب "الحداثة" البلهاء. ذلك القناع الذي تنكر به الجهل ليقدم صخبه المُعالي.

نحن مطعونون. نحن جيل مطعون في روحه، لأن دفاع العالم عن عيبه بالإنساني بات أقوى من "فكرة الحرية"، التي ألهمتنا النظر، في حنان، إلى أفق العالم. عزأونا أننا نشهد الخسارات الأكثر بؤساً، القادمة بسنين قليلة بعد أعمارنا. عزأونا أننا لن نشهد الإهانة الأخيرة (الأخيرة، ربما) في سياق الإهانات.

حاوره: عقل العويط، الشرق الأوسط، 1992

* نفضل الحديث عن أجواء غرائبية في شعرك ورواياتك بدلاً من استخدام مصطلح "فانتازيا". أي فارق عندك بين الإثنين؟

- لست أنا من يفضل الحديث عن أجواء "غرائبية" في كتاباتي. إنها تصنيفات النقد في عبورها الرقيق بين فروقات اللفظ الأجنبي، وتراكم المعايير. غير أن لفظة "الغريب"، عربياً، لها وقعها الذي يغيّر "المألوف" في الصعيد الكبير للمعنى: أنساق الخيال، وأنساق البلاغة، وضوراع القياس.

وقصدي من "الغرائبية" هو الاشتغال في الجانب الغامض من المصائر، حيث الكمال الذي يُعْمى؛ حيث رهان الحرية على أتمه في سباق المعنى. كما أن التسمية - المصطلح، وتفسيره، لاتعنيني، في هذا الجانب اللغوي أو ذاك، لأن حسني أن أكتب هكذا، دون تفسير، في اتجاه نفسي التي تُقامر بها الكتابة، وأقدارها.

كنت، أبداً، أود لو انتسبت إلى القرن التاسع الذي هو ماضي مُستقبلي، وحيني. وأظن - على نحو ما - أنني أكتب بوحى من القرن التاسع؛ بوحى روحي التي هناك، مشدودة إلى الغامض الذي هو "عقل" الحقيقة وتفسيرها، حيث الرّهان رهان على كمال الوحشة الأقصى للكينونة.

إنني، في خجل، أستعير من الرّهان قضايات لغته، لأؤكد انتمائي إلى خسارة الماضي في فراغه الذي يوحد الكون كعقل لا يكل عن ترداد أقداره في المراقبة، مجردة بعد أخرى، حتى الحدود القصوى المفتوحة على حدود قصوى من يأس المُخيلة.

هل المُخيلة انتدابٌ قذري لتكون تخوم اللغة تخوم الواقع؟ أي واقع يجرو على تسميته "الغرائبي" بمعياره الباهت؛ أي واقع ينجو من غيبه؟

المُخيلة هي القدر نفسه واقعاً. والحقيقة "الواقعية" هي ثثرة في علوم القدر.

* يشكون عرب، يكتبون بلغات أجنبية، من مفاهيم في تلك اللغات. فما الذي تمثله لك العربية، أنت الكردي؟

- اللغة منفى. كل لغة هي منفى، لأنها الحدود الاجتماعية، والدينية، للمخيلة. أما أكاذيب "الشكوى" عن "منافي" اللغات الأخرى (غير الأم المُرصعة) فعليها أن تُستبدل بالمساءلات الكبيرة في "الهوية".

الهوية هي القلق. واللغة رطانة. ولكن صريحين، بعد هذه العقود، من أن العرب الذين يكتبون بلغات أخرى هم أكثر "سعادة" فيما لو كتبوا بلغات "أمهاتهم"، لأن السياق الذي يحفظه لهم جهلُ الغربي بالماضي العربي، وخرافته، يمكنهم من الزواج. فالكثيرون - الكثيرون جداً، من العرب المتألقين في لغات أخرى يغدون باهتين، عاديين، استعراضيين لمساحر أسطورية سطحية، بعد ترجمتهم إلى العربية؛ يغدون بلا لغة، لأن الموضوع الذي يقيمونه هو استدراجُ الغربي إلى "الإعجاب" بما فاتته من المعرفة ببلاهة العالم "الأخر"؛ عالم المقادير المحسوبة من سذاجات الشرق والصحراء معاً؛ عالم "الحريم" في حدوده القصوى: السر. الحجاب. الخشاء. الختان. الودع. قراءة الكف. زواج القاصر. الجمال - تلك الكائنات المفصلة على مقياس محطات الفضاء. لا أعاني من اللغة كمنفى إلا بسبب شروطها، وليس لأنها لغتي "الأم"، أو لغة "التبعية" المُختارة. لأن شروط اللغة هي هي، في كل سيرة: مجاورة الموت.

المنفى ليس حالاً عرضية، متعلقة بظروف الرحيل، وهواجس الأمكنة، بل هو قطيعة اليقين مع الشبهة التي تصير واقعاً في "كل مكان"، أي تصوير خطاب "المتعالي" الذي لا يقبل اختلافاً، من السلطة إلى اللغة، ومن النظام إلى "الحصانة الإلهية" للفكر القادم إلى صحراء ما بعد الفكر. المنفى هو أن تولد، واللغة تدلك على المذاهب الخفية لألق السلاسل، كأنك متجه إلى عبودية أكبر كلما تحررت، فيما يقيك هو العبودية التي تفودك إلى بلاغة تتحرر بها من المكان، وبطشه، داخل اللغة.

صيرورة معذبة تلك المحبوك بين الألفاظ وإنشائها، وبين الجسد والمكان: هذا هو الشفق الذي يسند الإبداع عليه سلالته. غير أن اللغة، على وجه آخر، هي خاصية الزمن يستدل بها في الممرات إلى متاهة المكان، حتى لكأن الكتابة - كمشروع إنساني - اختيار للمنفى في تأكيدها، أبداً، على حقيقة تلتبس على فكرة الكتابة.

لا أريد الانزلاق إلى قرنية عدمية، أو قرنية، لـ "يوحي" هذا، بل أتوخى استقراء اليقين الذي لدي عن فكرة المنفى، في سجالها الأشد أسعاً.

غير أن رعب المنفى، وشبحه الحاضر كظل، هو "التهديد" المباشر في "إلغاء" جواز سفرك، أو انتهائه دون تجديد مُحتمل، حيث سيغدو واحدنا شراً مطلقاً في نظر "المكان".

كثيرون منا يحملون جوازات سفر تخص بلداناً عربية أخرى، بحكم ظروف القاهرة، وفي استطاعة أي مسؤول صغير، بحسب مزاجه، أن "يسحب" منك، أو يحدد مهلة انتقامية للتجديد.

أمر مرعب أن تبحث كل عشرة شهور عن تجديد لجواز سفرك الشقي، الذي مُحثك إياه مراجع لاثبات لـ "قانون" مزاجها. فيما الأمكنة تتعامل مع "وجودك" كله بالمدة الزمنية التي يصلح الجواز فيها للاستخدام "الإنساني". وهذا، قطعاً، خاصية المكرمات العربية.

لأشياء من هذا في الغرب، الذي يدعي البعض "حساسية" المنفى في اللغة التي يكتب بها، مستمدة من لسان الغرب. حتى لكأن الغرب "المجنون"، مهما بلغت شيطانيته الظاهرة والباطنية، سحرٌ للباس. ونحن أناس - على أية حال - نقف على شبرين من اللباس المطلق، حتى إشعار وهمي آخر. وعلينا - نحن الياسين - أن نمتدح، في ألم، من يمنحنا مكاناً لا يشرّد الخطى... اليانسة.

المنفى أن لا تحتضنك "أوراق ثبوتية"، في أمومة المكان. أما اللغة فهي الخيار إلى المنفى في اتجاه الروح إلى منفاها.

بالجوازات السفر العربية! باللغة! بالإقامة في مكان لا يصون الكائن من التصغير. بالمنفى، كجمال، في الألم الذي يبتكر الحرية. كلنا منفيون. كلكم منفيون.

قد تكون لي، دون جزم، خصائص "نفي" إضافية. فأنا لأعرف اللغة الكردية إلا شفها، لأنها كانت ممنوعة علينا ككتابة، وكان ممنوعاً علينا - أيضاً - أن نقول إننا أكراد. كانت الضربة موجّهة إلى الهوية، تحديداً، وليس إلى اللغة التي يستطيع أحد ممارستها على نحو أحرص.

خصائص الهوية هي التي تحدّد السياق إلى وجود "نفي". فالكتابة بلغة "الأخر" لا تستدعي إحساساً مباشراً بتدمير "الفارق"، رغم المتاهة الصغيرة التي تستولذها المفارقة، لكن الإنكار - الذي قد يحصل عليك في تعبيرك عن الهوية - هو "المنفى".

أنا كردي. نعم. أستطيع الكتابة عن روعي بألف لغة. لكن، حين تحاول لغة واحدة من هذه اللغات أن تفرض قيداً على كرديتي، آنذاك يبدأ المنفى، هنا أو هناك، في الجحيم التي تتخذها السّلطة "قانوناً" لإلغاء الفروق.

إن اللغة العربية، بالنسبة إليّ، إثراء هائل لهويتي الكردية. وهي "الحرية" التي يُقدّم بها ألمي اعترافه إلى "المكان".

حاوره: سعادة سوداح، الحياة 15 - 16، 3، 1992

* تحدثت في "الجندب الحديدي"، ثم في "هاته عالياً.."، عن عالم الشمال الذي تنتمي إليه طفولتك، ما الذي مثّر هذه الطفولة (والصبا) لينتظمها كتابان ولتحضر في جميع أعمالك؟ أوّد لو سمعت تفاصيل أخرى عن حياتك تلك. البيئة والأقارب والعائلة؟

- لأشياء يميز طفولتي على الإطلاق. إنها طفولة منكوبة كالطفولات الأخرى في هذا الشرق. مليئة بالذعر. مليئة بأشباح الكبار الذين يروحون ويحيون حاملين العصي؛ مليئة بما تستطيعه عائلة بسيطة من تفسير الكون على مفاصل أكبر من حجم نيوتن، أعني حجم الجاموس: الكون واقف على قرني جاموس. الأرواح تغصّ بها الأمكنة من حولك. الجنّ الأخيار، والملائكة ذوو دفاتر الحساب الكبيرة كدفاتر المصارف.

أنت مطوّق من جهات طفولتك كلها؛ عليك أن تعترف بالذي فعلته، وبالذي لم تفعله. أنت منهوب، ليس لك أمل في الفوز بأيّ رضا قط، بل بالتخفيف من العقوبة. لامكافات على شيء في عمرك. قصاص تلوّ قصاص. تدريب باذخ على أن تكون غير نفسك، بدءاً من العائلة، مروراً بالمدرسة، انتهاءً بالدولة. والموت ينتظرك، بعدئذ، في مسلخه الآخر.

طفولة كآبة طفولة، لا يميزها شيء على الإطلاق: الرعب العاديّ نفسه. إتيان الأحابيل والحيل والمكر لتنجو من قصاص سنكافأ به على ذنبك الأبديّ: أيّ أنك ولدت طفلاً.

كل شيء يدعوك أن تكون كبيراً. أن تحضر من الرحم كبيراً. أن تكون شهادة من شهادات الغيب على "تصنيع" الكائن الرضّي الهانئ، غير الملؤل أو المستفسر. الكتب التي دونتها عن طفولتي وصباي هي لعبة من خارج السياق المتفق عليه بين الوعي وبين الضرورة المحتمة للطفولة في الشرق، حيث هي صدى جهالة الكبار، وذعرهم، وأملهم في أن يربحوا، بوساطة الطفل، شيئاً لم يقدروا على ربحه، لأنهم ولدوا مهزومين. وقد كتبت عن هذه الهزيمة التي طاولت الكبار عبر تصوير الخسارة كصورة قديرية من صور الطفولة، بل تصوير الخسارة على أنها الطفولة نفسها.

لربما زينت، ببعض البلاغة اللغوية المتسامحة، حيوات الناس وأقدارهم. لم تكن الأمور هكذا. الكتابة هي الهلع من تأكيد الأشياء، ومادمت كتبت عن المصائر في الشمال، فقد استبدلتها ببعض الترف.

ليس هذا اعترافاً، بل هو إقرار بما تقدر الكتابة على سرقة من هامش النص الأعظم، الدُموي، الساخر، ألا مُحتمل للحياة. فالطفولة، التي كان ينبغي أن تُروى، لن تُروى قط، لأنها قد تبلغ مرتبة المروق، أو التجديف، أو الكُثر: لقد كانت شيئاً آخر، مطعونا من أزلته إلى أبده، رثاً، مُعذّباً، مشروخاً، مُحطماً، محترقاً، منهوكاً، لاشييه له في مراتب الأعمار عند شعوب أخرى. واليوم، إذ أنظر إلى "طفولة" هذه الكائنات "الصغيرة" من حولي، في جهات جديدة من الأرض، لأزعم أنها أفضل، أو أدنى قيمة، بل هي ما لا أستطيع تعريفه. ولما أرمق طفلي الوحيد بعيني "المُعتمتين" يحجبني عنه حرمانٌ باذخ من الطفولة: "إلهي"، أقول لنفسي، مضيافاً: "من أين أبداً، كي أتعرف إلى طفولته؟".

كان الكبار - بالإفراط الذي استحوذ به قصاصُ الآخرة على أعماقهم - يهينوننا من أجل أن نكون "ماهرين" إلى درجة لاتطاق. وقد صرنا، بحق، ماهرين، عابرة في المهارة داخل نطاق الألم وحيزه. ولو استرسلت في الإفصاح عن "إقطاعات" الألم الكبرى، في سيرة طفولتي وصباي المكتوبتين، لارتعدت الحروف، لأعلى نحو جنسي، كما يفعل متوَخو السهولة ذات المردود الأكيد، بل في سياق النهش الكاتبي.

قد أكتب ذات يوم ما، مدفوعاً بشهوة الاقتصاص من الحياة ذاتها. لكنه سيكون بحثاً مضنياً عن كلمات "شرسة"، فيما وراء الألم، حيث لاتصنيف للطفولة قط. أنا أَلَف وأدور؟ لم تكن لنا طفولة، على الأرجح.

* أثّرت مرات عديدة، قضية الهوية الكردية في أدبك. كيف تنظر أنت لعلاقتك بهذه الهوية؟ هناك من يعتبر أدبك شديد الذاتية، في تطلب ربما - على ضوء مسألة الهوية هذه - إلى تمثيل كلاسيكي لهذه الهوية الانتمائية: نوع من نجيب محفوظ كردي في الرواية مثلاً؟.

- أظن أن "الهوية" هذه اللفظة الغامضة جداً - تعني لدى البعض سياقاً عرقياً، مهما جرى تمويهه، وتعني تعارضاً "ممكناً"، وحدوداً في الانفصال عن "الأخر"، لتأكيد الذات ضمن "الوحدة المتجانسة"، "الكلية". وفي ذلك قدر هائل من الخرقاة. لاتجانسٌ كلياً في أية وحدة "وحدة بشرية"، مهما اتخذت سمئها الثقافية، والدينية، والعرقية، مظهر "العزلة". سيظهر الخلاف، قطعاً، في "الاجتهاد"، وفي "الملكية"، وفي "السيادة الشخصية"، وفي تغليب الحكم.

كل الذي أردته من المعنى الملحق إلى حائط ما وراء "الهوية"، هو التعبيرُ مصيراً. حيث يتوافر لي سياقٌ من تأكيد ذاتي كقدر بين الأقدار تكون "هويتي"، هناك. أنا كردي؟ نعم فليكن مباحاً لي، في بساطة صارخة، أن أقول إنني كردي، ولأبي اسمٌ كردي، ونحن نتخاطب بالكردية، ونخاطب دجاجاتنا، وخرافنا، وأبقارنا، ونُخلنا، وحقولنا، بالكردية. لاغير. المكان متشابه علينا وعلى "غيرنا" في سقمه، وقمعه، ونهبه، وبطشه، ومصادرته للحلم، لكنه حين يصير مُضاعفاً، بالتمييز الساخر الذي في الملهاة السوداء، نرتدّ إلى الممكن الأكثر "انزعالاً" فينا.

مرّة، وأنا في سنة الشهادة الإعدادية، حصل لي مأجفلي حتى اليوم. كان الدرس حول "الحركات الإنفصالية"، وبضمنهم الأكراد. لست أدري كيف "زلّ" لساني فذكرت شيئاً عن كرديتي. "الطلاب المجنون"، حتى في تلك السنوات المبكرة جداً من شبابتنا، أحاطوا الإدارة علماً، فبادرت الإدارة إلى عقد "مجلس حرب" حقيقي، لافكاهي. وبعد مداوات شديدة ارتجفت منها عظامي،

أقنعهم مدرّس شيوعي بأن طردي من المدرسة كفاية كقصاص، بعدما كان التشديد أن يطردوني، ويسلكوني إلى "شعبة المخبرات".

لم أكن أفكرت، قط، في أي همّ "قومي". كان بيتنا خالياً من تلك "النعرة"، وأبي متديناً يرى الكون في سياق واحد. وها أنا، بعد عشرين سنة من البقاء "الصق" قضية عربية "أولى"، أسأل نفسي كيف جرى تسخير طلاب صغار، في السادسة عشرة من أعمارهم، للوشاية بمن يصرّح أنه كردي، كما أن الماء هو ماء؟ ظنّنتُ ذاكرتي هناك، تحيا في وسطها الكردي. أما هويتي فهي أنني لا أريد أن أكون أمراً آخر. ومن المضحكات أن كاتباً عربياً معروفاً جداً، من جيل الخمسينات، مشهود له بمسرحيات فكاهية، وسيناريوات سينما، وشعر فيه مفارقات مضحكة، اتهمني بالشعوبية، وبمعاداة العرب!!!!. والدليل؟ أكتب عن الأكراد. باللهول. "باع العرب" (وهو المنتمي إلى حزب غير عروبي قط) "بكيس بصل"، حرفياً، في إحدى مسرحياته "النقدية". باع التاريخ العربي، في حمى النقد الذاتي بعد الهزيمة، بما لست أدري. (كتب ذلك ترويحاً عن المشاهد الضاحك).

لم أكتب عن العرب على هذا النحو. سبع عشرة سنة أحمل القضية العربية، وليس الكردية، في الجانب الصحافي من كتابتي الأسبوعية. أما أبطال رواياتي فكان من "الغريب" أن أجيء بهم من وسط آخر. وأي وسط آخر؟ الأكراد ملتصقون بهذه الجغرافيا، وبذاكرتها.

ربما، رداً على الشق الآخر من سؤالك، لم أعمد (وأنا لم أفعل ذلك بالتأكيد) إلى تناول الواقع الكردي كمشهد، على النحو الذي يفعله نجيب محفوظ بـ "المشهد المصري". لا. لم أفعل ذلك أبداً. حاولت شيئاً آخر: "الإمساك بأعماق هذا الجمع الكردي؛ بالثابت فيه كوجود وليس كحكاية عن حدث في وسط شوارعهم، وداخل بيوتهم. أردتهم في الكمين الأقسى للكتابة، حيث المصائر ليست مشهدة، بل دوي في الكثافة اللامرئية للحياة.

* لا مشاغل جنسية (أو عاطفية) تظهر عند "مم آزاد" في "الريش"، إلا حين تحوّل إلى ابن أوى. الآن الجنس خاصية حيوانية خالصة؟

- نعم. الجنس فعل غريزي. بدني. عاصف. وتقنيته في سمات "إنسانية"، ووسمه بضابط معرفي، يهْمُشان اللذّي فيه. وأنا لست مختصاً في علم النفس لأوجز الفداحة التي جعلت الجنس، في تصوّراته الاجتماعية، محرّجاً "مُهدّباً".

الحيوان، وحده، يملك حساسية الجاذب الجنسي، ويوقر لإلهام أعماقه حريته القصوى، وانعتاقه الشهواني المترف: حين تحضر الغريزة ينحصر الكون في الجسد، يتماهي به، ويتظاهر كضرورة.

علاقة الإنسان الجنسية أمر آخر. ربما يملك، بدوره، حساسية الجاذب الجنسي، لكن تحت ركام من التقنين الاجتماعي للغريزة، لأن ذلك هو شرط طباعه "الجديدة" في علاقاته مع "القطيع". فيما الجنس، كفعل، هو عماء ماقبل الخلق. بهيم وعنيف. استشراف معدّب لكنينة ماء، أو هيئة، في السديم الذي يُرعب الإنسان بـلاتحديدده. بحث عن "الشكل".

نعم. هو بحث عن "الشكل"، في السديم العاصف للغريزي. لذلك تكرر المسألة الجنسية بالوتيرة ذاتها من الخيبة: كلما أوشك الجسد، لا العقل، أن يلمس شمس المتعة انحجبت في ستار محدوديته. إنه هيام الجسد، وحده، بـ "الشكل". حامل الكمال. لكن: سديم خلفه سديم: تلك هي اللذة. والسديم إرث حيواني. لهذا تحديداً - أجد في الحيوان صورة اعتناق كبرى للشهوة كما هي، في جوهرها الأنيق، الشيق، الهادي.

حاوره: حسام الدين محمد، الحياة 27 آذار 1994

* نستعر محمود درويش، فقد سماك مرة ديك الحي الفصيح، وأضاف بأنه لا يعرف متى يبدأ فيك الروائي السارد، ومتى ينتهي الشاعر. هل تعرف أنت الحدود بين المكانين؟

- لي عيانان تريان المشهد ذاته. الكثافات سرد، والظلال شعر في اختزال إشاراته. لا كثافة بلا ظل. لا ظل بلا كثافة. الكلمات، بقامة واحدة، تحشر الموصوفات أمام ميزانها بلا تفصيل: ما يصلح للشعر في كفة منها يصلح للسرد أيضاً. أنا لا أصنف اللغة، في عرف إنشائي، طبقات ومراتب فأذل بعضها، وأكرم بعضها الآخر. هي نبوءة الخيال النهائية، وهدي ضلالها الطاهر. هدى نفسها في الإسراف خروجاً على أسر المعنى وقانونه. وفي هذا المتاح العميم من شساعتها أذهب إليها بجسد واحد، كثافة واحدة لها قوام ظلها: فيها لا أعرف حدوداً بين الشعري في مسالك، وبين المسرد النثري تدويناً، حكياً. فأنا على نحو ما، أحرر الرواية من طابع الحكاية لتتقال إشارة، وقتنة إشارة، لتكون معرفة في مراتب الأحوال بسيطها ومركبها؛ لتأخذ بجواذها ما تقدر على نهبه. وأمكن الشعر من ترتيب إيحاءاته، لا بانتخاب المختزل من نواظم الرؤى، وانكشاف البرازخ الأكثر خفاء في تجاوزات الألفاظ كعلائق خلخلة، بل بدفعه إلى امتحان أقصى بإيراده مورد النثر السارد ليعتته، ويدفنه، ويصوغه بكمال الضلال في ذاته شعراً. هكذا يعود النثري إلى الشعري الذي هو خاصيته كسحر مذ كان الأزل ساحراً، والوجود ساحراً، والكائنات ساحرة بجلال نشوتها.

* قصيدتك "مهاباد" ذات طبيعة حديثة (وقائعية)، وبالرغم من رؤيتك الدلالية في هذه القصيدة فإنها تحمل دلالة أيديولوجية تحيلنا إلى طبيعة المكان المتخيل، مكان تقصي الزمني والفكري، وتحفظ بالمكاني، وبسبب من هذا تظهر لنا ما كان مستتراً، المكان - مهاباد.

- أظن أن ثمة التباسات في هذا السؤال. فأنا لم أتخيل مكاناً يخص دلالة اللفظ في "مهاباد"، التي سميت جمهورية كردية بهذا الاسم، في العقد الرابع من هذا القرن. ووقائع ظهور هذه الجمهورية، والقضاء عليها بعد عدة عشرات من الأيام على قيامها، فيها مفارقات تخص الروح الكردية. استعرت الاسم، لا غير، في وقت ذبح فيه أكراد بالجملة كيماوياً. كانت حدثاً، نعم. لكنني بنيت السياق على محايثة وقائع أولمبياد جرت تلك السنة. حتى أنني أهديت القصيدة إلى "أولمبياد الله"، ذلك القدر الذي سيؤكد شقاء العداء الخاسر بين أقرانه اللاعبين، قدر من الركض اللاهث في حلبة لا حدود لدانرتها. كردي منذور (بلا أي ملمح أيديولوجي في إنشاء القصيدة) للعبة كلها أمام حكام أصدروا أحكاماً قبل أن يبدأ. إنني أقدم "خطة" منطقية في تفسيراتي هذه، والقصيدة أبعدنا أن تكون عن ذلك. إنها وقائع عذابات مجنحة.

* الرواية عندك أعقد من القصيدة، وأغنى بالمسائل سيميائية. ومع ذلك نلاحظ في السنوات الأخيرة أنك أوسع نتاجاً في الرواية من الشعر. لماذا؟

- لم يكن اشتغالي، وأنا في الثانية والثلاثين، على الرواية، قياماً بنزهة "تجريب". وأنا، مذ ذاك، أنجز عملاً واحداً كل سنتين، بدأت كدأب الساعة، بلا انقطاع؛ بلا استراحة؛ لقد استدرج أحداً الآخر (أنا والرواية) إلى حيلته.

أعني أنني، في اليوم الأول لجلوسي إلى ورقة بيضاء كي أكتب الرواية، قررت خوضها بجسارة اليائس من واقع الرواية، بجسارة الأمل في تدوين ذاتي على مقام سطر مختلف في علوم الكتابة، بلا حذر من أن أستنهض كل شيء، وأستنفر كل آلة.

لا أكتب الرواية لأستميل قارئاً إلى "مقدرة" إضافية بعد سخاء الشعر المؤلم. كنت أحادث نفسي كالتالي: "في ختام كل رواية أنجزها سأقول لي: ها لقد قرأت رواية". أكتب كي أنتهي منها فأعرف أنني قرأت. رواياتي صعبة؛ أعرف ذلك. فسيفساء مدروسة: أعرف ذلك. متقاطعة الوقائع كلعبة

بلا ميثاق: أعرف ذلك. يحضر الشعر فيها مستأنساً بمقعده كاستثناس النثر. مصائر إشكالية: تلك هي جسارتي.

لا أبداً رواية بلا إشكال. الحياة إشكال. الأمل إشكال كاليأس. الحضور والغياب إشكالان. أمتحن الواقعة لمتنح الواقعة دربتي في الوصول إلى مخرج. أحياناً، يقع كلانا في المتاهة. ليكن. لو رغبت في سهل من السرد، وحيوات مبذولة في الشارع، كنت فقتحت على نفسي، في الواقع الضحل للرواية العربية المحطمة الخيال والإشكال، سقاء من المديح والترجمة، تحديداً. أنا صعب، قدرتي صعب، وكتابتي اشتغال قدرتي علي واشتغالي على قدرتي.

* أعمالك الروائية تصرخ: أنا وعي المؤلف مشخصاً؛ أنا المؤلف في حالة روائية. ما رأيك؟
- هو الأمر هكذا. كل رواية تدعي غير ذلك هي تلفيق ساذج. كلما أنجزت رواية قلت هذه تمرين آخر في تماريني للتعرف إلي. تكتشفي روایتي وأكتشفها.

كتب الأسنلة: ناصر مؤنس وصلاح عبد اللطيف، مجلة تافوكت 1995

* إنك تبدو في حال من الانسجام مع المكان وترابه، كما لو كنت مقيماً في جهة من الشمال الذي نشأت فيه، كما لو أنك لم تبارح تلك الأرض؟.

- المشهد، هنا، بمزاعم الهندسة التي فيه، تفصيل من عمر الشمال السوري: الهضاب هناك، في الطريق بين موزان و عامودا، ترتفع عليها كشوف الحجر الحديثة: علم تركي، وجندي في الخوذة، وجملة من عصارة العلوم: "فخر أن تكون تركيا". المعماريون، الذين توارثوا ترسيم الأشكال، والحروف، بالحجر الأبيض على السفوح، ضمن مقاسات عملاقة كي ترى، ينتقلون بين الشمال السوري والشطر الشمالي من جزيرة النحاس المقسومة بمدينة العافية (صديقة روح أتاتورك). حتى العرق النقي يتمدد مع الجملة المحسوبة في عداد الفكر الجمعي: "أن تكون تركيا". كل شعب مختار، بالضرورة. عليك. عليك أن تتذكر ذلك من الشرارات البيضاء في خاصرة جبل "الأصابع الخمس". جملة كالتهديد والوعيد تهين كرامة كتاب الطبخ الممتلئ بعافية المطبخ التركي وأصنافه الشهية. لماذا لا تتفاخر الشعوب بما لديها من مجلدات الطهو، وتاريخه، وعلومه، ومسالكه، وتقنياته، وغزوات التوابل، وانتصارات الطعم، وفتوحات المذاق؟. "أن تكون تركيا" جملة ينبغي صوغها على نفس إنساني: "فخر أن تكون طباحاً تركيا". ذلك هو مقام المرافعة عن مهارات الشعوب: ترويض الطعام.

لانشتم، من العراء المتسلق ستارة المشهد، رائحة طهو أبداً. متاريس صغيرة أغار عليها النباتات البري المعرّش. هاهنا نستطيع الإصغاء، طويلاً، إلى قلوبنا.

أما الطيور التي تطير في السماء المتصلة التي ترعى انشطار الناس والحدود بين جنوب يوناني وبين شمال تركي، فهي طيور تعرف أن لأحد يريد حلاً. النفع عميم ببقاء المشاجرة معلقة على جبل الأمم المتحدة، حراس الأيقونات في شرخ من التاريخ تهتّد فيه الأرثوذكسية باستعادة "قسطنطينوبل". ويتهدّد فيه الباب العالي بتحويل الأولمب إلى مرقد لأرواح رعاة الأناضول.

* هل تمكنت من استيعاب صدمة الانتقال بين حديقة بيتك المطلة في أيوس بافلوس على علم مصطفى كمال أتاتورك في جبل الأصابع الخمس، وبين بيتك المغربي على أرض نوبل الجليدية؟.

- لا. ليس بعد. ولا أظن أنني سأستوعب ذلك. كلُّ انخلاع من مكان يترك كسراً لا جبر له. شروخٌ تضاف إلى شروخ في وجود هشّ بذاته. مهلهلين نمضي إلى المكان الأخير. إنه كثيرٌ أن نمتحن حيواتنا الصغيرة بهذا القدر من مشاحنات المصائر وشجارها. أنظر حولي فلا أفهم لماذا كان علي تمزيق خيالي بين الأرق وبين اليقين المتعّب. قليلٌ قليلٌ كان يكفي لأن يدوم لي ذلك المكان المرتيب

الذي لا يغري سواي، كأنما كنتُ أتدربُ فيه على قبول وساطة الموت كي يدخل عليّ أنيساً. قليلٌ قليلٌ كان يكفي لإعانتني على الإقامة في برزخ منسيٍّ، محتجب عني، وعن فظاظة التفكير في معرفة أسماء شوارع جديدة، ولقاءات جديدة، ومجاملات مُحببة، واستذكار ثقافات هي أقلُّ من أن تُستذكر. كان يكفي القليل لي، بلا طموح أو فضول، لأنَّ أئجه إلى النهاية الرتيبة ويبيدي مقصُّ البستاني في حديقة البيت، مستأنساً بالريزان، مستأنساً بتأففي الدائم من قبض الصيف الطويل. لكن ذلك القليل الذي توسَّلتُ به إلى الحياة لم يدم. ياللمهزلة. ثلاثون سنة من الكتابة (منذ نشرتُ قصيدتي الأولى) وما من شفاعة للكتابة كي تتدبَّر القليل القليل الذي يكفي شخصاً بلا طموح، بلا فضول، بلا صحف قط، بلا تبغ أو شاي أو بُن، بلامقهى، بلا زانرين، بلا بريد، بلا أمل أو ندم. اتنتي الكتابة ببعض الزاد والتكريم من سويديين؟ كان حسبي لو اتنتي بشيء ممن كتبتُ لخيالهم. وأن أعفى من الشتات الجديد. تياً.

* هناك رصاصة في واجهة بيتك، أمي رصاصة طائشة؟.

- هذه الرصاصة التركية لم تستهدفني. عبرت غلاف النافذة المعدني، في خط مستقيم من فوق منصدة الكتابة، واستقرت في الحائط. وهي، بالطبع، لم تكن رصاصة طائشة، بل قصد القناص الليلي أن يقتل النافذة.

في بيروت، استقرت رصاصة دوشكا متفجرة في الحائط، فوق المخدة بشيرين. لم أكن في سريري. رصاصات كثيرة، غير طائشة، أصابت البيت في ما بعد، لكنها لم تغير موضعاً هو موقع جلوس أو نوم، إلا تلك المرة. هناك فوق سريري، وهنا فوق منصدة الكتابة. أحلام هناك، وأحلام هنا، وصوت يذكر بالحقيقة.

* هناك من يعتبر أنك روائي أولاً، وما الشاعر فيك غير أفق متقدم لذلك الروائي الأول في "هاته عالياً، هات النفيير على آخره".

- قطعاً، يولد الإنسان وفي فمه حكاية. الشعر أمر لاحق، يأتي في سياق الترتيل السحري لترويض اللامعقول والخوارق. أما البدء، فترتيب للسيرورات المتواشجة: تخرج من الكهف فتستطلع العراء. تقود خطاك إلى سبل أمانة اجتزتها من قبل للإلتفاف على سرب الأيائل. تعترضها بالهراوات وتضرب واحدة كي تعود بها إلى الكهف فتحيا. حين تشبع حتى النخمة تستلقي مترنماً بصوت أخرس، متشفق، للأشباح الأخرى التي ستسقط في كمينك. طوال الوقت، منذ النشأة الأولى في رعاية الكهف وأمومته، إلى الآن، تسرد حكاية على نفسك إذ تستيقظ. تُنشئ حكاية، لأننا خلانق الحكاية وإرثها. الشعر، من ثم، تدبير آخر لتطويق الغامض الأبيض بين سطور الحكاية. إنه صوت الدهشة، إذ لفاجأ بالثغرات في السرد، الثغرات والمجاهيل والكمان. الثغرات التي هي انقطاع التدبير العقلي، النسبي، وارتباك البراهين. الشعر عماد موصوف، وجوداً نرثق به الانقطاع.

في كل امرئ شاعر وروائي، لكن البعض ينحو إلى تغليب السرد مطلقاً فيكون روائياً، والبعض ينحو إلى تغليب شهوة القوافي متتبعا أثر الثغرات في السرد فيغدو شاعراً. أنا أثرت أن يتجاوزا غريمين صديقين، يختطف الواحد من الآخر مايقدر عليه، ثم يشتركان في اقتسام الإرث، ثم يجمعانه ثانية، ويتبادلان قناعيهما الأزليين.

* أي رواياتك هي الأحب إليك قارئاً؟.

- رواياتي امتحانات أجاهد أن أعفي نفسي من استذكارها. عراك ونهب طاحنان. كلما اقتربت من إنجاز واحدة، على عتبة الخروج من سطرها الأخير، ارتعدت هلعاً، هنالك أخرى في انتظاري. لست أدري لماذا لأكتب رواية لاتنتهي، فاستأثر بحبها حين أنتهي أنا؟ لن أجد ناشراً. لن أجد

قارناً. من يدري؟. تعلقْتُ طويلاً بـ "أرواح هندسية"، تلك اللعبة المدوّخة في البحث عن أربعة أيام مفقودة في حياة شخص. ثم تعلقْتُ بـ "معسكرات الأيد"، لأنني استطعتُ أن أستعيد مكاناً لم يعد هو نفسه قط، فحفظْتُ له صورة حريته غيباً وواقعاً عيناً. وماذا عن "الفلكيون في ثلثاء الموت"؟ ثلاث حركات: بشروش، وكون، وكبد. يحث الكردي عن مكان "يختلفه" لنفسه، يعيد ترتيبه، يستنبطه. أشخاص في شخصية واحدة. طوفان. إنكار جماعات للغة جماعات. معماريون أمام امتحانهم القدري. عليّ الانتظار قليلاً لأعرف أين استقرّ حبي من هذه الأعمال.

حاوره: نوري الجراح، المشاهد السياسي، العدد 169، 1999

* مَن ذلكَ على خزان اللغة العربية، ومَن قادك إلى أدراج البلاغة المقفلة، وكيف تسنى لك الإمام بها حد التآلق والإدهاش. مَن من هؤلاء الأدلاء الذين أخذوا بيدك إلى منجم اللغة والأدب، وضيقوك في براري الإبداع الشاسعة؟

- محاكاة المجهول هي التي قادتني إلى أن أتبع ما تبيحه اللغة لنفسها من تهتك، وما يُبيحه اللفظ من الانقلاب على معناه، وما يبتكره نظام المعنى، في انحلاله سديماً إلى سديم، من الخيانة الطاهرة. اللُكّال بالحقائق التي ليست حقائق، واللُكّال بطبيعة النسق المذلة كدين، واللُكّال بتاريخ العلائق بين الإشارة ومفهومها، هو بعض مما يلهمني أن الحرية في البلاغة ليست إلا قيادة البلاغة، برسن الخيال المشاكس، إلى عبودية اللامحدود. إنه أمر على قدر شيطاني من الإدعاء. لا بأس. لكنني، قطعاً، أبيع لنفسني إدعاء الانتساب إلى المُغضّل، ذلك الشريك الذي ينتظرنا في المنعطقات النبيلة، التي تحفظ للغة قدر وجودها الشهوي الهادي، وقدر إيمانها بالفراغ المؤلّد لأنساق الثقل الكبرى: مغامرات العدم الذهبية التي يقرؤها أطفال الوجود الذهبي. النمطية الجمعية للسان المتناسخ صورة عن صورة حرصنتي على أن الممكن الساحر لا يمكن ذبحه فداءً لقدسية التاريخ المرتجل زمنياً، والهوية المرتجلة زمنياً، والكمال المرتجل تفصيلاً على مقاس الأمم (الخالدة). وأنا، إنصافاً لي، لست من المحيطين بخزائن اللغة قط، خزائن اللانهاية المسحورة، لكنني أتبع أخبار القيايين المفقودين.

* هل تعتقد أن كناية الرواية هي كشف للذات (العالم الأكبر) أم أنها كشف للوجود برمنته. وأما زلت تمتحن خيالك بعد كل هذه النتاجات الراسخة التي أثريت بها المشهد الروائي العربي؟

- الرواية ليست كشفاً عن شيء. الشعر ليس كشفاً عن شيء. عالم الذات (الأكبر) وعالم الكون (الأصغر) صفات من خطاب النظر التأويلي، والنظر السببي المعول. لا عالم كبيراً، أو صغيراً، هنا أو هناك. البرهة الواحدة من برهات النَّفس، في انشغالها بتدبير اللحمة لما هو ممزق من هذا الوجود الممزق، هي كل شيء، من الأزل إلى الأبد. لا أعرف معنى لسياقات الكشف، من الخيال الصوفي حتى خيال الأسنوية النبيلة. لا أبحث عن كشف، بل عن المُغضّل، المُشكّل، المتمرد على فظاضات المعنى، اللامتصالح، المتحايل، المارق، المسكون، المختل، المنغلق، المستوح في قطيعته الإلهية مع أي تقديم للمعرفة، من فوق، إلى القارئ. ليبق المُغضّل معضلاً، والمُشكّل مشكلاً. فليتقدم معي القارئ إلى التيه. أريدُه جَسوراً.

* هل نستطيع أن نفتح كوة صغيرة لنطل من خلالها على بالون خيالك السحري الذي يتنقل بين مضارب الكرد التي امتدت من مهاباد شرقاً حتى سوريا غرباً ومن أقصى العذاب الكردي شمالاً، حتى أقصى الفجائع جنوباً؟ ما الذي لم يفصح عنه سليم بركات في هذا الشأن حتى الآن؟

- أنا، نفسي، لا أعرف مدخلاً إلى خيالي. أنه امتحاني حتى الموت، لكنني ألمح ما يعرضه الوجود عليه من صورته كعدم، في الفاصل الذي مصيراً، وألمح الكرد يقودونه كقطيع ضأن إلى مراعي

النكبات. صمت لا أخلاقي يحيط بمصائر الكرد. والصمت العربي هو الأكثر ضراوة. لا أشحن خيالي على هذا المبرد. خيالٌ جُرْحٌ يستلهم البسيط ذا التاريخ المفرط في تعقيده.

* في رواية (انقراض الأزل الثاني) يموت الهاربون أو الغرباء الخمسة الذين يغادرون جمهورية مهاباد المفجوعة، لكن موتهم كان موتاً درامياً مروّعاً، هل أردت لموتهم أن يكون معادلاً موضوعياً لموت مهاباد الرمزي والمؤقت؟

- ليس الفاجع مقتل خمسة أكرد، في سياق (إعدام) جمهورية بأكملها، بل تلك المطاردة، بإصرار، لكردٍ يحلم بكونه كردياً. من (مهاباد) إلى (حليجة) نزيه واحد في المشهد، ومكافآت القتل تتوالى بسخاء على القاتل. لن أسترسل في توصيف الفاجع، المعادل لميتات رمزية أو واقعية. كل الدول المحيطة بكردستان، تتلمس في ذبحها الحلال، رقية الكردي، وتاريخ الكردي، وأسماء آبائه وأحفاده، كأنه طفرة لم يكن حرباً بحقائق الطبيعة أن تُثبته على مثال شعب ووجدان.

حاوره: عدنان حسين أحمد. جريدة الزمان اللندنية، دون معرفة التاريخ.

* لقد عملت مع أدونيس في (مواقف) ومع درويش في (الكرمل)، وقمت بإعداد مختارات من شعر نزار قباني - فيما أظن - ولابد أنه قد نشأت صداقة في حينها بينك وبين كل هؤلاء، ولابد أنك اغتنيت كثيراً، وابتأسيت كثيراً، واحتملتهم.. الخ الخ. كيف ترى المشتركات والفوارق بين الشعراء الثلاثة وكلهم نجوم فوق العادة، ماركة كل منهم سبع نجوم وأكثر؟، كيف ترى المشتركات والفوارق فنياً وإنسانياً؟، كيف تراهم الآن بعد عرضهم على الأزمنة الممكنة والأجيال التالية، الأجيال النائمة في أقباص، أو المقيمة في خلاء؟.

- لقد طُفَّت بي على فلك أخشى النظر من أعاليه إلى أرخبيل علاقتي بالآخرين وبـي - بالأدب في ضيقه ورخائه معاً. دفعة واحدة وضعتني في مهبط كل شيء. لا بأس. سأسرد عليك ما أرجو أن لا يستنفد صبرك: نعم. شعراء النجوم السبعة قسمة في حدود عالمي، وشراسة في صوغ مشروع قصير أو طويل، بدأت بجملة من أدونيس كتبها إلي: "فاجأتني، وقلما أفاجأ"، فوضعت خيالي في راحتي بيروت، لألتقي، هناك، بمحمود درويش، ونزار قباني.

لم أكن على بينة من طموح ما يقودني إلى نشر شعر في كتاب، حين أراد أدونيس ذلك، وفعل ما ظننته اقتحاماً للسماء، وأنا في الثانية والعشرين، أو أقل. قرأت معه نصوص "مواقف". كتبت للعدد السادس عشر افتتاحيته، وهو ما لم يأتني أدونيس شاعراً من عمري عليه، آنذاك. خاصمت معه البعض، ثم افترقنا افتراقاً متداخل الشؤون صار جفاءً في مطالع الحرب الأهلية باختلاف النظر إلى الموازين. لم ألتق به ثانية إلا بعد سبعة وعشرين عاماً، في السويد، على عشاء خصصنا به القائمون على ملتقى الشعر السنوي. جلسنا على مائدة وحدنا، بحضور زوجتي. جرى عتابٌ مختزلٌ جداً، ثم عدنا إلى شجون نسينا تداولها، كأننا نكمل جملة ظلت معلقة قبل ذلك الانقطاع الطويل.

علاقتي بنزار قباني كانت على قلق في مطلعها. عملت، منذ دخولي بيروت، في دار نشر تقع على طبقة علوٍ من دار نشره. علاقة قوية ربطتني، حتى يومي هذا، بالشباب الأنيق، الذي تولّى إدارة المكتب الأنيق، مقتدياً بنزار، وبعبثر نزار. في الاستراحات كنت أخطف نفسي هارباً إلى أسفل؛ هارباً من تحرير وگلني صاحب الدار به فور عملي معه، ومن تصحيح الأخطاء المطبعية، ومن تنضيد الكتب في صناديق، ومن بيعها في فواتير، ومن الاتصال بالمطابع. وكان هذا الهرب يقودني، أحياناً، إلى الإستقالة، بصوتٍ عصبي، إذا نزل أخو صاحب دار النشر باحثاً عني، أو استأخرني في الصعود. ثم أرجع حين تنفذ النقود، عارفاً أن وظيفتي مضمونة: فأنا، ببساطة، كنت

متعدّد الأيدي في عيني صاحب الدار، وصديقه الصغير أيضاً، يأتني على استغابته الأدباء والتهتهم.

التقيت نزاراً مراراً، على نحو مقتضب، في دخوله من الباب إلى الردهة، قبل عبوره إلى مكتبه المقفل أبداً. حين حملت نسخة كتابي الأول إليه، تحول العبور المقتضب إلى ثرثارت قصيرة حول ربيته من "الحداثة" وأهلها، ومن "ملل" الشعر "الجديد" الرديء، و"النخبوية". كان ممثلاً بذاته، ارستقراطياً، ومتمرداً، في الآن ذاته. ذلك "التمرد" سيبقى حامل توازنه "النقدي" الخاص، وحامل اقتراجه من شاعر شاب مثلي، آنذاك، - هو "الإمبراطور" بلا منازع.

أجزم أن نزاراً، في قراءته لمجموعتي الأولى، فالثانية، "أنشأ" نسقاً من المخاطبة بتأكيد "اقتراحي" من "تطلّعه" إلى شعر شاب لا يقوم على "إدعاء" حداثته، أو "عقوق" لـ "قوانين" الكتابة، في الحال المعهودة من "قوضى" الكتابة الشابة آنذاك، (وفي كل آن أيضاً، بسبب ضмор النقد الأدبي، وتلاشيه). ظللنا صديقين حتى وفاته.

ربما عليّ تقديم "تأويل" لذلك التقارب الوطيد بين شاعرَيْن على طرفي نقيض، بل تأويل ذروة ذلك التقارب في طلب نزار مني أن أختار من شعره "ما يعجبني"، في كتاب. فانا، بالرغم مما يبدو "تمرداً على الأنساق، والموروثات"، في الشعر، (وفي الرواية، من ثم) لم أبحُ لنفسي "الاستهانة" بتلك الأنساق، وتلك الموروثات. لم أطاول على "النمطي" ذاته، لأنه خلاصة نظام من البنى تحصر المأزق في دائرة، وتدلّ على خصائصه بتفصيل. بقيتُ على يقين في أن "المرحلي" بذرة من بذور استنبات ما يدوم.

نزار ظاهرة شديدة السلطان في الذائقة "المتداخلة"، وتقريب المتناقضات بسلطة شعر متشدّد في "الانتقاد"، وفي الخروج على "الخلقي" الموروث، ومتساهل في ترتيب المعاني التفسيرية، التي هي خصيصة النثر: شعر منظوم نثراً. نثر منظوم شعراً. وبينهما رهافة "طبع شعري" وثيق الصلّة بطباع المقتدرين. هذه "الرهافة" كانت ميزانه في تقدير "الاختلاف" كقارئ: هو يحب الكتاب الجيد. يحترم الشعر المتوقّر على أسس من جدارة الشعر بذاته. ذلك، كله، ما أبقاني في الوشيع القوي لعلاقة به، وذلك ما أبقاه، ليصير، من ثم، مُسرّحاً "مغالياً" في سخاء عبارته بإسراف: "ماذا أبقيت لنا؟ أرفع يديك عن الشعر"، يكتب ذلك إليّ. أما إطمئنانه "المجنون" إلى اختياري لشعره فأمرٌ مُربك: كيف يضع ثقته كلها في شاعر يعرف صعوبة إرضائه؟ أهي شجاعة نزار المذهلة؟ ساخذها على هذا المحمل. ساخذها على محمل "التهوّر" أيضاً. وقد زعمتُ لنفسي، إذ طلب مني ذلك، أنه يضعني في اختبار هو بداية نهاية في علاقتنا.

لم أساوم. خرجتُ من مجلدات شعره ونثره (أيضاً) الثلاثة، الأكثر عرضاً من تاريخ الطبري، بما يكفي لطبع كُتيب من القطع الصغير، في مائة صفحة: بيتٌ من قصيدة. مقطع. مقطعان.. الخ. رسمتُ عناوينها، ووضعت الصفحات بين يديه. قلب بعضها. أبعد نظارته عن عينيهِ. ضحك: "أترأّون، مثل جدك صلاح الدين، على كل شيء؟".

حدثت مجزرة قتل زوجته. حدث الاجتياح الإسرائيلي للعواصم العربية من بوابة بيروت. شرّدنا شارون. بعد ذلك صدر كتاب "أشعار مجنونة".

تلك علاقتي بنزار قباني.

أما محمود درويش فأمر آخر أستطيع اختصاره ببعض الهلع: أنا ممتنٌ لصداقة شعره. ممتنٌ، في هذه الحياة، لصداقته. ولأن علاقتي به هي كعلاقتي بعائلتي، في بيتي، يصعب عليّ تدوين بداية سوى نظارته في بيت أدونيس إليّ، وهو يتصفّح نسخة من مجموعتي الأولى بعد أيام من صدورها: "أنت وحشيٌّ نُفُورٌ جداً. لماذا لا تقول مرحباً؟". شاعرٌ إمبراطورٌ بدوره. لكن، في

الطريق إلى تأويل إمبراطوريته، تقويماً فلكياً، وشرحاً يطول في تصنيف حيرة هي من تاريخ الشعر: لماذا كلما ازداد درويش عمقاً ازداد جمهوره؟ إنه الأوحـد الذي يزاحم، في حاضـر الأدب العربي وأبعده، نجم كرة قدم يلهب المدرجات. ساحرٌ أخير؟ نعمة أن يكون للمرء صديق من حوله، أبداً، كاتب.

حاوره: عبد المنعم رمضان، موقع جهة الشعر

سليم بركات

يوم في حياة سليم بركات

أشعلتُ الفحمَ في جَفَنَةِ الشَّوَاءِ، المنتصبَةِ على سيقانها الثلاث. كان وُعْدُ امرأةِ الأنواء - العرَّافة، وهي تقلِّبُ أمصارَ الأرضِ طَبًّا بين يديها - يدِيَّ التلَّافِزِ العالمِ، أن تمنحني ميثاقَ نهارٍ مُؤدَّبٍ، غانمٍ قليلاً بطباعِ الشاعرِ فيه، فأنتمنتُ النِّهارَ على شهواتي إلى الشَّوَاءِ. أربع عشرة ساعة مرَّغتُ أضلاعَ الضَّانِ - - العَظْمَ المُرَيَّشَ باللحمِ في زيتِ زيتونٍ من أرضِ كرَيْتٍ، مضاعفِ العُذْرِيَّةِ، وفي نَبِيذِ أحمرِ إسبانيٍّ - دموعٍ من رثاءِ العربِ ممالكَ استعابها أهلها الفرنجة بعد نهب. وبين إشراقِ الزيتِ وفيضِ النَبِيذِ أكرمتُ أضلاعَ الضَّانِ بالصِغَرِ اليابسِ، والثومِ المطحونِ - أبي الفصائلِ العسْقُولِيَّةِ؛ والفللِ الأسودِ، الخشنِ قليلاً - - إذا غُضَّ اعترَفَ.

أنا الأوحد، قطعاً، من يتدبر في جليدِ أرضِ سَكُوغُوسَ - الضاحيةِ شِوَاءِ. في حديقةِ بيتنا القرميديِّ السطحِ، قرب شجرةٍ بقي اسمُها سرّاً على استقصائي الأسماءَ، عقدتُ للدخانِ بيعةَ الإنسانِ الأولِ منذهلاً من ذلك الانتلافِ الساحرِ بين اللحمِ والنارِ. أشبارٍ من الثلجِ تغطي الأرضَ بفراءِ قسَمِها - قسَمِ البياضِ على فكرتهِ كَلُونِ. فتحتُ الممرَ، لليومِ الثاني، بالمرجفةِ المعدنِ، من بابِ البيتِ إلى مدخلِ الحديقةِ، بعرضِ مترٍ. تكاد الشجرةُ السُرُّ أن تجثو في الغمرِ الأبيضِ. أثارُ جيراني أن أسألهم، أبدأ، عن طيورِ سَكُوغُوسَ (الضاحيةِ الغايةِ الجنوبِ من عاصمةِ مملكةِ أسوج)، وشجرِ أرضِ سَكُوغُوسَ. بدوا أنْ لم يفظنوا، من قبلِ، إلى مساءلةِ أنفسهم في أسمانها. وقد تمادتِ اعترافاتهم بالسَّهْوِ عن تحصيلِ علومِ نافلةٍ كهذه، إذ تماديتُ استقصاءً لسلالاتِ الزهرِ البريِّ الغامرةِ ربيعاً وصيفاً. سألتهم مراجعَ في الحيوانِ والنباتِ مصوِّرةً لأستحصل، بأسمانها الأسوجية، مطابقتها الإنكليزيةَ مروراً إلى العربيةِ، فأنجذتُ على نحوٍ قليلٍ. وهاءُ، في يومي هذا، قرب الشجرةِ السُرِّ، وشقيقاتها من الحَقَصِ المائلِ إلى زُرْقَةٍ أنبئهنَّ بنفسِي فاستطلنَّ ثلاثةَ أمتارٍ، أهرقُ على البياضِ والبردِ، معاً، سَقْسَقَةَ الفحمِ الممتلئِ بعافيةِ عقلِهِ الرمادِ. غير أن السماءَ خَذَلْتُ وُعْدَ عرَّافةِ الأنواءِ، وغدرتُ بميثاقِ النِّهارِ المؤدَّبِ: نثَّيتُ ثَبَّتَ خَجُولَ تسرُّبٍ من زَقِّ بياضها عليَّ، وعلى الفحمِ، الذي لم يلجمِ زفيره في مجادلةِ الشحمِ العارفِ، ذي المنطقِ الماجنِ في تصنيفِ اللذائذِ. شحمٍ وفحمٍ اقتربا، تحتِ بصري، من عقدِ اتفاقهما الخالدِ على اقتسامِ الهرطقةِ كطعمِ خالدِ.

لم أتركِ للسماءِ اقتحامها خيالَ شهواتي أن يُفْسِدَ ما درَّبه من لحمٍ، بشفاعةِ النَبِيذِ والزيتِ، على الوفاءِ لدولةِ الذوقِ ونظامِ النكهةِ. رفعتُ مظلةَ بِيضَاءِ القماشِ عليها شعارُ الحلوى الموكولِ بالدعاوةِ القدريةِ لبراءاتِ الإنسانِ. جاري، الممثلُ الشيخِ الأسوجي، أهداني المظلةَ البِيضَاءَ - شاهدةً حانوتِ الحَلْوَانِيِّ، الذي كائنه قَبْلَ عقودٍ. وقد تخيَّرتُ حصانها البِيضَاءَ على حصانةِ مظلتي السوداءِ الأخرى، رَقّاً بنقوشِ البياضِ على لوحه الأزليِّ؛ رَقّاً بثُرثراتِ أعماقي الصامتةِ أن لا أبدِّها بالتدثُّرِ من فصاحةِ الطُّفْسِ وركاكةِ سيدةِ الأنواءِ - عرَّافةِ المعْبُدِ التلَّافِزِ.

ثرثراتِ أعماقي، وحدها، بذورُ أثرائي في ترابِ الظاهرِ. كل يومٍ هو مرأةٌ ذاتُه عندي، في انتقالي صباحاً من البيتِ إلى عُرْصَةِ الحَيِّ المسقوفةِ بالزجاجِ، أتَبَضُّعُ من مغامِ البِشْرِ الموفورةِ، بدرايةِ

القانون، ما تصلح به حال البقاء على مراتبه: الرفاهة، والضرورة، وما لف لهما. مشياً أقطع مسالك الغابة، إلى هناك، في ثلاث عشرة دقيقة من سقط الوقت أو كريمة؛ شقيته أو رخيته، بحسب مزاج السماء، ونقمة الكواكب من الكواكب بغدّها وقربّها، وتأجيل الأبراج سعي العناصر إلى صلح، أو التعجيل بخصوصية: ثلاث عشرة دقيقة ريحاً عصفاً، أو ريحاً رخاءاً؛ هطول ثلج، مطراً؛ لفتح جليد؛ لا يستقيم فيها تساوي العدد حساباً. هي ألف أحياناً، ولمح أحياناً؛ ثقل أحياناً، وخفة أحياناً. لكنها ثلاث عشرة دقيقة من ثمرات أعماقي الخفيضة، التي يصعد بعض حروفها إلى شفتي كالمكلم نفسه، في عبوري مسالك الغابة، المرفهة بحفظ جلالها الوحشي، بين البيوت المتناثرة سطوراً واضحة الإبتهاال بقرميدها للفرّاغ العريق: لطالما كلمت دهاقنة من الموتى في القدم - كئاباً؛ رسامين؛ معلمي شرائع. جادلْتُ أصدقاء لم أسمع أصواتهم منذ عقود. خاصمت بعض من أعرف، وصالحت بعض من لم أعرف. وحيداً، في مسالك الغابة، أغدو أكثر تدبيراً للفكاهات المُرّجلة، متألق البديهة، أنجز العذل للعالم في ثلاث عشرة دقيقة، ثم لا ألبث أن أعود إلى عالمي - مطبخ البيت، حيث تجري سنن حياتي كلها هناك، وفق ظبط لا تخرج فيه برهة على شقيقتها. ربما أربح نفسي بضلال الطهو، الذي أُنقّته، وأخسرّها بهداية تأملاتي التانهة في شؤون لاتعني أحداً. هي وحدة كالقلعة لا يدخلها إلا شريكة عقدتي عمري الأخيرين، سيدي، اليونانية الفلسطينية الأصل، وابني ران، ربيب الأحكام في مصادفات إنفحة جمعته على أربع: دم كردي، ودم يوناني، ودم فلسطيني، ونصف كوز من دم لبناني عن أم جدته. لولاهما لنسيت التحدث بالعربية قطعاً. لأحد آخر هناك.

في المطبخ، تحديداً، أضع خططا للقيامه: قراءة في كتب مُرهقة. قياس شفير النحو وهواية الصرّف. نَحْتُ علوم هاربة، تتماوج مع البخار في أنية الطبخ. إقامتي هي هنا، في مطبخ دولة من الأفايه والتوابل تمتحنني وأمتحنها، مستطعاً من النافذة، أبداً، دورة الأزل الصغير: جيران يعبرون الشارع، مُصنّفي الوجود والحقائق، بحسب قراءات لي في سطور الطرائف: لقد عمد أسلاف، أنمة، من مُصرّف في الأعراق، إلى قياس خصائصها وفق مراتب الطهو في سيرة الطعام. فالأفريقان - السود هم من مبالغات الحرارة في الإنضاج: احترقت القذّر بمقادير العقل فيها، ببرهان بشراتهم. والصقلية، والأسوج الشقر هم من خمول في الحرارة لم تبلغ بهم الإنضاج، ببرهان بشراتهم. والعرب نضيج لم تخرج بهم مقادير الحرارة على التقدير الواجب: خصّصتهم القذّر ببلاغة الشمس اعتدالاً لونا، واعتدالاً عقلاً. لكنني لم أجد وصفاً للعرق الأصفر، في سطور الطرائف عن الأنمة. بقي ساكن الشارع، الصيني المفرط في تهذيبه، عصياً على تصنيفه بخصائص الطهو. وقد غادر الحي، على أية حال، فأعفانا من اللجاجة في المشكل، الذي لن يُبعد عنه شبهة الانتماء إلى كرم في محبّد ياجوج ومأجوج - أكلة الأسوار.

منذ إحدى عشرة سنة لم أحصل على صحيفة أقرأها. في المطبخ أتسلى يومي - أي يوم - بتقليب صحائف الإعلانات الأسبوعية تسقط بغزارة في صندوق البريد الخشبي، عند سياج الحديقة. أبادل المكان الصامت في يومي الصامت، مشاهات يدونها حبر الملح، حتى عودة شريكتي من عملها، وابني من المدرسة المتساهلة في تربية مفرطة التهذيب: لا غضب. لا توبيخ. لا قصاص. هواء غير ناضج عليّ أن أُوخّه فأُنصّجه. وما أنا، في نهاري هذا، أمام جفنة الفحم السيد أصنّف النكهة كتصنيف الوجود بلانوازع في مطابقات ثقافة للأمكنة، أو مقارنات ثقافة، أو تفارق ثقافة. لأشأن اختياري النوازع في بتقافات تتقاطع أو تتوازي؛ تتطاحن أو تتهادن. أزمة "الحق" في وجودي تتراجع، برمتها، إلى "أزمة طقس". أرتدي أقل القليل تحت معطفي، في الشتاء الأقصى هنا، بحصانة القيط صيفاً، والجفاف شتاءً توارثتهما من الشرق حتى كرهت الفصول هناك، مبتهلاً إلى

عالم جليد تنزف منه الأرض بقاءها الأصلح والأردأ. إنما أخطأت الحساب، في الأرجح: ممل أن ينكسر البصر، أبدأ، على جدران من الشجر اللفيف. معدبة ربح الجليد؛ الثلج المبكر والمتأخر؛ العصف الدائم؛ المطر ربيعاً وصيفاً رطبين ضارين في رطوبتهما. كرهت صيف قبرص، وربيعه الحائر، وخريفه المثصل بشتاء جفاف، والمياه المقتنة كعبث بالروح. وما أنا في حيرة أمام حفة الشواء، التي يعلوها شبك تعلوه عظام الضأن المُرثشة لحمًا: مطر لا يثير. شجر لا يثير. جمال طبيعة مدهل من وراء النافذة لا يثير خارجها. إنها استفاقة خيالي على ثغره الطاحنة. بل أنا وخيالي نغدو مؤجلين إلى تدبير لا يحتكم فيه أحد إلى شيء؛ تدبير فات أوانه.

عصافيرُ قُرُفَت تحوم حول البيوت الخشب الصغيرة صنعناها بالاتي، وعلقناها إلى السياج العالي بين بيتنا وبيت الجار. قُرُفَت مشدوه قليلاً بهذا الغدر اللاموصوف - غدر الشواء بالثلج، في نهار يعلن مذهب الشحم صرفاً بأرض أودن الجديدة - إله المحاربين الأسلاف، رعاة الرثة، والأيانل، وإوز البحيرات.

عرق من عيار 45% كحولاً ينتظرني في الداخل. عرق تركي غليني على أمري مذ لأمل في عرق نبيل من لبنان يربو على 54% قيراطاً ذهباً أبيض في مزاجه. بقية يوم ينتظرني في الداخل: قيلولة بعد الشبع. قراءة. صمت كثير. تطريز عائلي على قماش المصادفات العائلية. كتابة في المساء تنتشجر الصور والكلمات في أسطر الشعر فيها، فلا أتوسط للجُمها. كتابة يضربُ شخوص الرواية فيها، أحياناً، فلا يحضرون. عشاء خفيف من أمم الخضر اعتباراً. نبذ رفيق، وفيلم، وربع ساعة قبل الثانية عشرة، لأجاوزها، مغادراً كهف الحياة إلى عراء النوم اليقظان. ربع ساعة مؤجل. لأعرف لم أذكر هذا الربع فلا أضع قدمي في برزخ منتصف الليل؟ ربع ساعة مؤجل حتى الموت.

الديوان
صمتك نقي، لكنك شريك ثرثار أيها الموت
[منتخبات]

دينوكا بريفا

تعالى إلى طعنة هادئة
عندما تنحدر قطعان الذئاب من الشمال وهي تجرّ مؤخراتها فوق الثلج وتعوي فتشتعل الحظائر
المقفلة، وحناجر الكلاب، أسمع حشرجة دينوكا.

(شهادة)

في حقول البطيخ الأحمر، المحيطة بالقرية، كانت السماء تتناثر كاشفة عن فراغ مسقوف بخيوط
العناكب وقبعات الدّرك، حيث تخرج دينوكا عارية تسوق قطعاً من بنات أوى إلى جهة خالية من
الشظايا.

(شهادة)

دينوكا

ماذا أقول للصيادين الذين يضعون سروجاً فوق ظهور الكلاب السلوقية في سفح سنجار وجبال
عبدالعزیز؟ أنت مختبئة في مكان ما، ربما في زريبة، تشمين التراب ومزاود النعاج. كبيرة أنت،
بليلة، مسكونة بالحصاد وبى.

أسمع والدك يصبح: دينوكا.. أسمع والدتك تصبح: "دينوكا، احملني خبز الشعير هذا إلى
المهاجرين وقولي أن يستريحوا قليلاً".

كان عددهم يزداد يوماً بعد يوم.. من طشقند وخوزستان وأرمينيا والجنوب الغربي لروسيا، حملوا
أشروعهم وصرر السرخس إلى الجزيرة بلاحدية أو مناجل. وكنّت صغيرة لم تدركي أنهم
يحتاجون إلى الماء وإلى امرأة مجنونة أو أرملة يدفنونها بعيداً في شقوق البراري لتنتب في سني
الهجرات غداً وجنادب. أنت تجهلين كيف يمتلئ الأخدود بين "عامودا" و"موسيسانا" بجثث
البغال والأعضاء المتبورة. تجهلين من أين يحصل البدو على بنادق فرنسية، ولماذا ينتفخون على
تحوم القرى حين يهجمون عاصيين رؤوسهم بعباءاتهم.

قيل: خرجت من جهة العراء، وخرجت "بريفا" من جهة العراء، ومن جهة العراء خرج الله،
وجاءت الدهشة والطلقات الفارغة التي جلبها الصّبية من براميل قمامة السراي. وقيل إنك عدت
بقطيع من النعاج وكبش واحد يخرّ كالمحارب في كل موضع مبل بالبول.

دينوكا.. دينوكا..

أنا متعب، ولا أسمع صوتك حيث أرى هضاب "مغيريكا" وعربات الأكراد المحملة بالقش.

الفصيلة المعدنية

هاوية

مستسلمة حيوانات الشاطئ للشاطئ
مستسلمة كفاك لكفي، ومستسلمة أنهاري
لنواعير الحقل وغرافات الأحجار.
مستسلمة أبعادي للصرخات، وهذا نفسي
يستسلم حول حفافيك ويشحد مارجة ويفاجئ
خيطة الحب المتدني من كوكبك الأبدى. نهضنا،
نهضت حيوانات الشاطئ بين ضباب الجسد المهراق وأنسجة الأشجار
وتزاحمت الأمواج على برزخنا فاستسلمنا،
واستسلمت الأمواج.
فغزلناها وغزلنا جسدينا بالغيم إذ الغيم سهيل وزجاج
وتلوّنا بالماء وبالقبيل والأمطار.

البراري

فلتمت أرضٌ بارض، ولتَنَم في خوذتي الأخلاط من كُرْد وجوَالِين: إني فسحةٌ منذورةٌ للكيمياء،
وفي يدي كبدٌ أدور به كنواس على الأعشاش:

مُرِّي يا حمانم،

يا عصفير الغضار،

ويا غرائق،

يا أوز،

ويا سمانني،

يا دجاج الماء،

يا بازي،

يا حدائق،

يا جهول،

يا ذراع،

يا بطريق،

يا زرزور،

يا خُطاف؛ مَرِّي، فابتهالي ليس إلا نزعاً من آدمي يحتفي بآبائه إذ هُنْ يفتحن الغضار كوردةً
للنيزك الملكي، أو يخطفن محور بعلمٍ مشاكساتٍ رعدة؛ مَرِّي ونيداً يا قرنفة مسورةً بأنفاس
العناكب؛ قد تطاوعني البراري مرةً في ياسها فأردُّ كلَّ فصيلةٍ ردَّ الصواري نحو موجةٍ ماتم،
وافرق الأكياد بين مكيدةٍ ومكيدة، ولربما دحرجت أقمار البراري في غشاءٍ يابس وقدفت كل مدينةٍ
في ياسها، وأنا أدير الوقت كالخزاف، مستنداً إلى كرةٍ تغيء إلى جوانبها الفلول.

ولربما سيرت أقماراً على إهليلج الصرخات، أو

أحنيبت جذعي فوق نجم محارب،

وكشفت كيف يجيء موجٌ هازلٌ مستطعاً موجي فيهذي الأرخبيل.

ولربما شيعت سوسنة إلى جرحٍ وعابثت الموالى حاشداً في خوذةٍ مشقوقةٍ شمساً يفاجئها الأصيل.

بأنقسام مذهل؛ بالعشب يحشده دمٌ أو زنجبيلٌ

ولربما غيرت مسرى طعنتي نحو اعتدال الروح، أهنف: ساعديني يا لبونات العراء، ويا صفيحاً

قادمًا في أسره الجسد الصقيل،

ساعديني يا حباري القتل، إني حازمٌ أمري على شركٍ سادفٍ نحوهِ الأيام والريخ النفيسة، خائضاً

في بركةٍ من ثرّهات العالم المحلول مثل كتابةٍ، ولربما أمسكت رميد البيوت مقبلاً هذا الزجاج،

وذاك، أو هذا السياج، وذاك، أو متسائلاً: ماذا ستحمل لي بيوتٌ حلوة؟ ماذا ستحمل لي حجارئها؟

وأيّن النحل؟ أين طنينه فوق الأزاهير الجسورة؟ أين من ألقت لي لغتي زجاجاتٍ مكسرة، وأطلقت

العنادل في خراب حائم كالصقر؟ مَرِّي يا لبونات العراء بمأمني، وأعط بنعشي يا عراء.

هاهي العربات تأخذ شعبها متحاذيات تحت خنشار السفوح، وهاهي البلدان تركض، والهواء

يستطير قلباً عاشقاً؛ أحيطي يا لبونات العراء بمأمني، فدمي عجولٌ

والمدى مثلي شريكٌ قابضٌ بيدٍ على ميزانه،
والأرضُ تعقدُ عروءةً في وسطها رنةً وميزانٌ ثقيلٌ.

الجمهرات في شؤون الدم المهرج والأعمدة وهبوب الصلصال

بهيجا،
بهيجا فليكن الحصار في يقظة الحي.

بهيجا فليكن حين أشعل الأرض بعد هذا بالجمهرات، طاعنا كالمحارب بنصالي الأرجوانية
المرايا والأسماء، ولي جهالة الصباح وأنقاضه، صاعدا درج المذبحة لأجرف البقايا التي أغفلتها
الحوافر والأسلحة؛ صاعدا لا أربح الأنوال من نسجها، وأهيب بالنساجات أن اصيغن بالنحاس
الخيوط، وأكثرن من النقوش على نسيج الخراب. وقد ينتابني ما ينتاب الأنقاض من حنين إلى
اندثار بهي، فأهتف: لا، يثها النساجات أكسرن أنوالكن، واتركن للغبار أن ينسج النسيج من صخب
البياس وبأس الجذور، وليكن بعدي مدى ضيق، ومفاتيح تدوب كلما رفعها البراعم نحو أقفالها،
وليكن مساء كوحيد القرن، ثقيلًا يطأ الأبواق الصلصالية والأعمدة، ويجرف الغزالات؛ لا صحو
فيه إلا ليجع هائم وخذل أعمى. وليكن نهار وطيء بعدي، دوشروخ، يجوس في المدى الهندسي
للخراب كاوزة المستنقع، زحفه زحف فقرة تجر ذكرها المقتول، أو كأنما طبقت الغيوم بأنيابها
عليه، وشققته مخالب النبات. ليس فيه شرخ إلا وفيه كوكب مهرج وحدادون بطوفون بمطارقهم
حول حدوة لا ترى. وليس في تجاويفه غير قرون الذبائح ونفير الهباء. وأهتف: أكثر، أكثر احتداما
فليكن الحجر بعدي، فليطأ على العراء بأسلابه ودقوفه؛ فليمس بطيلسانه وخزه التخوم. وأعلى
فليكن هرج البياس، وأشد مرحا فلتكن خيلائه الراكضات بتيجانهن الصغيرة من الجذور ورؤوس
الحداد الميته: "أيها البياس، لعلك لم تقف بيننا قبل هذا، أو لعلك كنت تنظر أبعد وأنت واقف بيننا،
فأغفلت هذه البقية. خذها أيها البياس، خذها بوضعة بوضعة، وقميصا قميصا، ومد في إيوان أعضائنا
المائدة لنملا لك الصحاف الخزفية بساعاتنا (ساعات النهب وانحسار الكائن عن برزخه، حيث
تتشير قلوغ الخفي، وتتعرى الصواري لفحولة الجهات)، واختم بختمك المصاريع، مهرولا، كلما
ختمت مكانا إلى آخر، وحولك عجولك ومصايحك، مطلا من الأعلى كأنك عرفت ديك أو زرافة.
أيها البياس...".

وأنت يثها الغيوم ذوات العكاكيز البحرية، يافضة الرّحم، فليكن مجيئك مجيء تيه. وأهتف: أجرا
فليكن الرماد، طليقا كشهيق منفاخ الكور، ورنثه الخطى التي لا تعود: "أجرا، أجرا كن أيها
الرماد، خاويا دميثا في الخواء، واقتح صناديق حليتك للنهب، هانا: ألا لا يرجعن أحد دون نهب
ألا لا يرجعن أحد". وأهتف قم أيها المعدن، وليكن رنيك انيجاس الهزائم واندحار البذور؛ ثملا شد
إليك الينابيع عضوا عضوا، والثم الشفاه الخبيثة في الأعشاب، كأنك سقفت لن يووي إلا الذي ل
رنيك الثمل. بهيا فلتكن أيها المعدن في أشكالك ونهيك، حاضرا حضور الذي لا حضور إلا به.
ولتكن مباحثا تختم الدم بختم الصليل والفز. أما أنت أيها النبات، يامركية اللهات وتوأم الحركة،

فاخلعُ خمارَ المدائح التي صاغها الخارجون من وقتهم، وليكنْ يُخضِرُكَ شَتِيتنا، وألبافُكَ سَكْرَى
بأنين الثمار في دُبُولها. ولمْ أنسياتك الناعمة أيها النبات، لمْ فراءَ الأكمام المهيأة للنحل
والفراشات. وأهتفْ: قَلْتَكُنْ حَدَاةُ هذه المياهْ أطبقتْ عليها الفخاخُ، أنا تنقرُ الحديدُ، وأنا تنقرُ الجناحُ
من هياج ودُغْر؛ ولتتخبَّطْ وسطَ مهاميز الغماماتِ والظلامِ، غَبْرَاءَ فَضْتْ عن جرائها الموجُ، وعن
يرابيعها غشاءها القصديري: "يَلْها المياهُ، يا الحاضنة تحت أذنائها الجراء واليرابيع، فلتكوني
حدَاةُ اليابسةِ وأسْمالَ المهرجِ، ولتكنْ يَدُكَ اليَدُ المُمسِكةُ بالحناجر وأعلام الوقت". وليكنْ بعدي
نشيحٌ بطيءٌ..

الكرافي

ديلانا وديرام

7

انظر إليها ياديرام، انظر كيف تجمع أمام قلبك أسراب الإوز، وتغزل الغيوم. انظر إليها تتهاذى قطعياً قطعياً من آخر السفوح، يدها في يد الأفق الراعي، وثوبها ينحسر -حين تعبر الجداول قفزا- عن جذور لا تلمس الأرض، بل تلمس المديح الذي تتغطى به الجذور كلها. فإذا رأيت أن تأخذ يدها في يدك فخذ الأفق أيضاً، وإذا رأيت أن تضمها فلتضمك الجذور ليرشق الثمر بأنفاسك الثمر، أو لتهرغ إليك الأرض مُتَشَقَّة سبلها العرم من اللبن والأشكال.

8

أيقظيه ديلانا، أيقظيه من سباته الموثى بعذوبة ألف قلب سكران، وأيقظي معه الصباح ليمضيا إليك معاً، مُعَقَّرَيْن بالشهوة وبالغضار والمرح، فهو الأخير الذي سترينه هاذياً ينفخ في أبواق هاذية، ويملاً، كالتادل، بالبطولة كؤوس الغرقى، واقفاً في المهبط ذاته، في المهبط العريق للجذور واغتناب الوحشي بالوحشي. وهو الأخير الذي سترينه مقبلاً إليك كإشارة أطلقها العاصفة قبل أن ترتدي خوذتها الدموية، وتشد ملاءة المائدة فتنتثر الألوان على رخام الأرواح. أيقظيه ديلانا.

9

أيقظها ياديرام، أيقظ فراشة الغيب ويُعسُوهُ الذهبي... أيقظ ديلانا، وأيقظ معها البيت حجراً حجراً، ثم أيقظ الساحة المحيطة بالبيت، وأيقظ السياج. وإذ تنتهي من ذلك كله أيقظ الصباح النائم قرب السياج، وقلّ تعالى ديلانا، تعالى لنشهد السطوع الحيران للأرض وهي تذرّف الحديد والبهاء على درعنا الأدمي، ولنكتشف، بعد ذلك، ثديينا لنصل الحقول، مرتجفين من عذوبة النصل إذ يغوص إلى حيث يجري السمسم والزعران، كأنما نحاول، معاً، أن نكون الجراح التي لا جراح بعدها...
هيا أيقظها يا ديرام.

10

أيقظيه ديلانا، أيقظي الفتى الذي يتململ تحت الشعاع المنساب على صدره العاري. أيقظيه وأيقظي النهار والأرغفة، ثم املاي دلوك -الدلو الذي تسقين به حيوانات الصباح التي لا ترى -املنيه شرانق قرّ وتوتاً مما يتساقط من المدايح، لتخطي بالحرير والتوت هذه الشوبة المُسدلة حول ديرام. أيقظيه أيقظيه ديلانا.

11

أيقظها ياديرام، وأيقظ الحلم من حلمه تحت أهدابها، ثم ألق على ديلانا حصاة من الوقت لتموج كسطح النبع، وتشتع دائرة دائرة، كل دائرة عربية، وفي العربات البقول والطرق. هيا بانث عليك،

فها هو رسول الأودية يقطف لكما عناقيد الصباب، وينثر على سباح البيت طفولة الخزامى.
أيقظها، أيقظها يا ديرام.

12

أيقظيه ديلانا، أيقظي قناع الملهة - هذا الفتى المطوق بمنجل الآلهة. أيقظيه لنأ يفوتكما ندى
الصباح العجول وغوايته المضحكة، فلربما عرفتما أن للندى سهيلا في العشب، وأبواقا تؤذن
بالهرطقة المرحّة للتراب المرح.
أيقظيه، أيقظيه ديلانا.

13

أيقظها ياديرام، أيقظ هذا البذخ السماوي - ديلانا، وانثر عليها حبّا من الضحى وأشياؤه الباذخة،
فإذا ترامت أمامك يغطي استطلعها كما يستطلع النبات النبات. واجلسا معا تستظلكما القبل، وتغوي
بكما الأغاني الأغاني. أيقظها، أيقظها يا ديرام.

14

أيقظيه ديلانا، أيقظي الشعاع الأدمي - ديرام إذ يتحدّر سكران من بهاء الذكر، ولا تجعل حجابا
عليه يدبك أو اللهاة. مديدا فليكن، واضحا مشوقا تتراءى في شفاقيه العناقيد والبراعم، فلتملكين
كله، وكل ما يترأى فيه، معا. وتملكين أن تكوني المخدع اللدمي للنبات وأحلافه من غمام
وأجنحة. أيقظيه، أيقظيه ديلانا.

15

أيقظها ياديرام، أيقظ الدم الحي وأشكاله الصديقة، وتكلّل ليقظة ديلانا بنفير رقيق، فهي يقظة
عرش تداني في سلطانها الينابيع وتستحمّ الجداول. وهي قوسك ترمي به - حين ترمي - ذاتك كلها
في نشيد أخير. أيقظها، أيقظها يا ديرام.

16

أيقظيه ديلانا، أيقظي الثرف وأشكاله الصديقة، واشهديه إذ تتفتح أهدابه عن طيور، فهو يقظة
ليس إلا صباح ممسك بصليل المياه، وهو قوسك ترمين به - حين ترمين - رجلك كله في نشيد
أخير. أيقظيه، أيقظيه ديلانا.

17

أيقظها ياديرام، أيقظ غداف الزبد ديلانا، وانشر قلوبك حين تتملّل من دغدغات دمك الصباحي،
فأنت مقبل على دميها بسحاب غريان. أيقظها، أيقظها، أيقظها يا ديرام.

أيقظيه ...

أيقظها ...

لم أثنأ أن أوقظ الأرض في ذلك الصباح.

لم أثنأ أن أوقظني الأرض.

فهرست الكائن المجل

كانَ ماكانَ: مرخٌ سلَّ السفوحَ كسيفٍ؛ مرخٌ سلَّ الفضاءَ وأهوى على الأعشاش فتطايرتِ الأرضُ
سُمانى، وُحاماً، وكراكى، حتى امتدَّ برقٌ من الطير بين غدٍ ضائع، ومديح ضائع، فقلنا تطايري،
تطايري أكثرَ يثها الأرضُ؛ تطايري بجعا، ونمنماً، وغرانق، ولتتطاير حولَ ردائكِ الغضاريِّ
سلالاتٌ وحبابٌ من فضةِ اليأس، فلنا في النشيدِ أرضٌ أخرى، رخيمةٌ كغُفَّةِ حجلٍ يستدرجُ
الأنثى.

حجلٌ؛

تذهبُ الأرضُ ويبقى حجلٌ في المدى.

حجلٌ؛

يذهبُ المدى ويبقى حجلٌ في النشيد.

حجلٌ؛

حجلٌ أفقنا. حجلٌ ظلُّنا. حجلٌ بدايةَ الكلام. حجلٌ كلامنا.

حجلٌ، حجلٌ. إشهدِي يامدارج تهوي إذ تهوي الأرضُ،

وأكتبُ أيها اليأسُ بالريشةِ الباقية.

البازيار

تداير عائلية

ما هم: هم العتالون يرفعون الجوع الى الشاحنات، بخطى تتسلقها السلام، ويقطفون الحروب من شجرات

هي الحروب تتسلق الشاحنات هاربة بالأنين السوري الى العتالين، ليصعدوا اقوياء الى الحروب القوية.

وانا والشمال عاكفان على اجرنا الدامي بصباحات كازاميل رقيقة، ننقش بها ما ينقشه العاديون على اجرهم الدامي.

شاحنات في كل مكان: هذا ما اروييه للحكاية التي تروى بتعب يروى.

شاحنات في كل مكان،

ككثافات تتألق في ضجيجها؛

كمديح الشكل لنفسه؛

كاغتصاب يمهّد للظل أن يطيح بالجهات.

شاحنات كقلبي، في شمال قلبي،

وانا اتوطأ مع الريح إذ تعلن السهول شقاقها،

واتقرئ بيدي المعرفة، تلك، النشوى بالذي يحلج السنين بين يديها، وهي تنظر المقادير تدخل بملاعقها التي ستعرف بها المقادير كالحساء.

تصانيف النهب

قطيعك قطع الغضب أيها الموت. هروبك صاخب في كلام ينسى أيها الموت. شفق النعمة عليك؛

شفق النعمة الذي تكسره شجرات الاكاسيا العالية، أيها الموت. وانت في المهمل، الذي تتعثر

الأرض بجماله، أيها الموت؛ في خطوة الظلام المنسية على عتبة الفجر؛ في الفجر الذي لم يستفق

بعد؛ في اليقظة الكسولة للكمال الكسول، هناك، حيث تلقي بمتاعك الثقيل على القارعة، وتنسل الى

الكمان أيها الموت. وبستاني أنت، غاضب من أجرك، أثبح للورد أن يسرق من الموتى رقدهم،

أيها الموت. ولا تحمل أضاميم الزبد الى أي، ولا تنفّس كما يتنفس المشيعون. وتغمض عينيك حين

تسمع ضربة المعول التي تنقاسمها الحقيقة مع الغبار، أيها الموت. حروبك تؤكل كالفاكهة؛

حروبك العظام والعنب؛ حروبك الرقيقة من حمامات ينسجها الزهر في مرآته أيها الموت، وغدك

غذ يستاجر الحقيقة كحمال لأمتعة الغيب. أه بيكي الحديد بين يديك بعينين من ذهب.

ونهارك ساهر على شمس أيها الموت. يقظتك نائمة في دفتها، ووداع أكمل يضلل أعضاءك

بعضاً عن بعض، ويقيم معك، في الوحدة ذاتها، كضيف دمت، أيها الموت. بحسبك الدراق من

سكّره، والضوء من حيل الضوء أيها الموت. وانت بسحب تعتنق مذاهب الجهات كلها، دافعا

بالمجرات كاسرى ترسّف في أغلالها الأمانة، أيها الموت. والنواير كلها لك. النعيم المرّبك لك.

بروق الصباح المثبّعة برائحة الشاي لك. ولك الزهر الممتحن، والقوافل العابرة من كردستان الى

المديح. لك خزان الملح، والأهراء المنتصبة على تخوم القيامة. لك الحجر الذي يطمه الجبل،
وجزية النقااض. لك ممحاه الزنبق تمحو الرائحة في سطور السراقين، والمساء المتبرج بأصباغ
الريح. لك قلق الفجر وهو يروي الحكاية بضياته المتلعثم؛ قلق الحكاية وهي تروي الفجر ذا الجبين
المعصوب من نوبة الحمى. وتقول، بعد هذا، لنفسيك ما تُسرّه الى نفسك، وللحياة ما يُشغلها
بجواميسها النفوية، وعذابها القوي كثقة.
على رسلك، أيها الموت:
من شامق تُذرّزُ الثلوجُ نيرانها على المرايا،
ويجازفُ النهارُ بالليل الذي يزورُ الأختام.

مهاباد

إلى أولمبياد الله

إلهي،

هؤلاء أكرادك، إلهي.

.. والبنوق يتناثر. الأجاصات تتناثر. الكمثرى يوزع الأدوار، والقمح يهذي:
لتكن السنبلة مشينة الموت، ليكن الموت أكثر صخباً في الممرات التي يتقشر كلسها، ويتحدث
العابرون فيها حديثهم المؤجل بهمس خفيض.

فلا تأخذني أيها الملاك بجريرة الحي، لأنني أقسم المصائر - مثلك - كالدراق على العابثين، وأرمي
بيدي الهاذبتين شبحي من الباب ليسري عن الحياة بأقاصيصه.

ولا تنتظرنني، أيضاً، لأنني - كراقص في الأقاصيص - يختطفني الذي لا يرى، وأكون النهاية حين
لا يختتم الحادث سرّ نهايته. فإن رأيت أن تتبعني فارفع زائتك الطويلة، وانتعل خفيك الرياضيّن،
لأنك - كراقص في الأقاصيص مثلي - سيتقاسمك المراهنون في اقتحامهم المديح باباً باباً، بالحظوظ
التي يباركها الخوف.

ومن "مهاباد" إلى "مهاباد"، تأقّف قليلاً، مثلي، أيها الملاك، وأنت تفكّ سيور خفيك وتخلع
قميصك الترابي، متنفساً حتى عظامك، كأنما، حرّرتك المدايح من عويلها، وبكثك القهقهة،

كأنما

فنتنة

أخرى

تسحاك

من سماء

إلى أخرى،

ويوجزك الألم، الذي يعلق الهواء كمعطف إلى مشجبه.

ومن حريق إلى حريق فليغتنم القدر ما يتيح الكرد للقدّر من ثرثرة يسرد بها على الأرض كسله
الذهبي، قبل أن يقتحم الراكضون بأشباحهم سياج غدهم المذعور، وهم يرمون قمصانهم ليتدفأ
الهواء بها، ويتركون أحذيتهم للحصار كي ينقل الحصار الجرحى من الورد إلى الورد ماشياً.
والريخ؟! ما لها؟ من "مهاباد" إلى "مهاباد" أيضاً.

كلها من "مهاباد" إلى "مهاباد".

كلّ عويل من "مهاباد" إلى "مهاباد".

والأمومة حيرى بأثداها الحجرية بين أبنائها:

فإن أيقظني الله، في المديح الرطب للدم، أحضرت خفي، وإن أيقظني الدّم، أحضرت الله.

لكن، كالم تتقدم الأجنحة،

كالم يتقدّم الكرد إلى الحقيقة.

كالم يسرد الفجر على بناته المكان رحيلا رحيلا،
كالم يدخل النهار أعمى إلى "مهاباد".
وأنا،

رحيلا رحيلا - بزانتني، بالخفين الرياضيين، والتصفيق الأخرس المنسي على المدرجات، حيث لم
يصعد أحد - أجفف العرق عن جبينك أيها الملاك، وأسند جناحيك بعظامي، لألتقط الأرض التي
تتساقط من خلفك، عاصفة عاصفة، وجمالا جمالا، ريثما أطلق السهم الأخير في اتجاهات الدّم
الأخيرة.

وسأحصى نفسي، بعدئذ،
أنينا أنينا،

من "مهاباد" إلى مهاباد".

تدائير عائلية

عُضَّ المكان أيها الحنين، عُضَّ المكان.
وانت، أيها الضوء، عُضَّ الهواء الحالم، الذي يرفع "طوروس" سفحاً سفحاً إلى أنينه الجبلي.
عُضَّ أيها الدَّم حديدك، ولتُعَضَّ الحقيقة من نَدَم على كمالها
فالمكان، هنا، مكان، وأنا ذاهب إلى حريقي؛
ذاهب لأقول للسهول أكثر مما يقوله الطير أن للأجنحة،
ولأقول للأرض إنها مثلي تَسْتَرْقُ السَّمْعَ على الفراغ، هامسة: "مساء الخير أيها الفجر".
ذاهب لأصمت أكثر من شُبْهة تُكْرَرُ الشَّكْلَ أدمياً أدمياً، فلو عتي مكان، وحنيني حنين الوقت إلى
أمومة الجماد. كأني - هكذا - ساعيدٌ على الحقيقة سرَّ دُظُنونها، وأحْفَنُ الشمال حَفْناً كأنه حنطة لم
ينثرها الحرَّاثون في الأتلام العميقة لمحارِبِث الله.
فيا الجمادُ المُعافى؛
ياالجمادُ الساهرُ على رحيلي كُنْ موأتياً، لأكون مُسْعِياً أكثر لريحك الأبرية، وكُنْ يقظان كنوم
يقظان، ياشفيغ الغواية، حين تصرخ: "مساء الخير أيها الفجر"، كأنما نُقْلَدُ الأمل الموجه، الذي
يُقْلَدُ الحياة بصوته الأنثوي.

كثيرٌ هذا الذي يهديني الموت لأكون مُمْتَنِئاً لأنيني.
كثيرٌ هذا، أيها الجمادُ، لأقول الذي يُقَيِّلُنِي في الضجيج المُمَرَّقِ هنا، حيث تخرج الأبدية حافية إلى
الشرفة بعينيه الباكيتين.

ذاهبٌ إلى كلِّ شيء.
ذاهبٌ إلى كلِّ شيء.
ذاهبٌ إلى غرق آخرٍ للسماء.
النَّهَبُ

بأيدٍ رُخامٍ يمسدُّ الغيبُ شهواته،
والمكانُ يطحنُ المكان،
لنستولي الحقيقة، نهياً، على إرثها أيها الموت،
ياالماث ذو الصَّحَافِ المُثَلِّمةِ كأنَّ عُضَّها الأزلُ فأدمى الأبدية. وبالأذي المُلْكُ ميزانٌ، وغدْمُك
نزيف الخوخ يتحرى الطبائع بحصافة المهرج الذي من نبات، أيها الموت؛
ياالحاذق كوحشة،
أيها الإرث النوراني للنسيان النوراني، ستنبعني مَدُّ ساقك اليقين في يأسك إلي، وحرَّضني الأمل -
بكلمات النهاية - أن أعتذر إليك عن جُرْحِ خَصِّكَ به الموت أيها الموت.

أكلما التقينا، جاري أيها الموت، في المُعْطَفِ الإسفلتي حَيَّتَنِي ببوق شاحتك الصغيرة؟ أكلما
سهوت عن الكلمات أطلقت سراح الحير ليستقصي الأبدى، كأجير، في الساحة هناك، حيث نجادل
النساء اللواتي يتقاسمن سلال الهدباء مع الملائكة؟

صمئك نقي، لكنك شريك ثرثار أيها الموت،
وكراسيُك الكثيرة، التي في المهرجان، مصبوغة بدهان ينقشُرُ،
فلا تغادر المكان. عيناى عليك.

لا تتشاءب منتحلاً نعاس الصباح، لأنني سَهْرُك المطبقُ على الأبدى.
وخَفْضُ من صوتك حين تحدّثُ الغد، لأن جيراننا على قلق، والحدائق على قلق، والنهارُ
الممسوسُ موشك أن ترتجف يداه بالكؤوس الزجاج التي ينقلها إلى الغاضبين.

سألتني أيها الموت، من قبل، أن أريك المعاطفَ التي خَلَفَها الآباءُ اللامعدودون في الخزانة.
وجادلتني طويلاً في الحنين الذي يتأملُ الحدائقَ من وراء نقابه الكئاني. ثمَ حملتني - أيها الموت -
عَتَبَتِكَ من ترددي في مفاتحة المكان بعزلة الوقت.
حين تفتعل صخبك لأسدُ أذني، بل أنقر بأصابعي نقراً خفيفاً على خشب المنضدة، هامساً إلي:
هاهو القلقُ يلتمس التفاتاً إلى قلقهِ من الضجرين وأيامهم.

استطراد في سياق مختزل

1

إنها البراهين الحمى،
وأنت تظللها بالحبر من تهتك اليقين،
وتوقع بالكلمات لتغفو البراهين على شجارها.

لاديكة هنا،
لكنها أعراف النار المتمايلة كأعراف الديكة،
والوجود المارق يروغ السياق المكنون للظهورات.
لابلاء هنا إلا من ورد،
لامزراق طائشا إلا مزراق الكون؛
والبرق زراية الليل بالمكان، ثم، والمياه هزوء،
فمالك تتلقف المشينات بشعاع منكوب،
وتصدق على الألم إيمان المساء؟

2

مرحى أيها الرهان المغلول:
ها العدم، نازفا، يتبسّم لأحفاده.

3

أملك أملة؛
كلاهما نعلان في الدفء الذي يمتدح.
وتهدران فيجمعكما اليقطين،
كأن مجازاتكما غرور الشعاع الأكل في سيفاجه.

4

الطرق أجاص على شجرات الصباح.
فإن هرول المكان، متربصا، هرول أيضا:
أمامكما درجات الأزل،
وعلى أكتافكما أكياسه الفارغة.

5

كي يشهق الثرف؛ كي يكون العدم أنقى:
لهذا تخون النور،
مصغيا إلى مشادات النعمى فوق أدراجها.

6

أعطها قبلك،
شقية لاتهندي إلى حريقها.

أعطها الوقت، الذي ضار عاً يؤكدُ ليديك أنه المُعَذَّبُ.

7

لا تُكران،
والحياة رقمك المستور.

8

أفُقْ هذا؛
أفُقْ ذاك؛
كلاهما عانة الريح.

9

معاً:
أنت، مُختللاً من قرانك الأخرى،
والقديم الناصح في حله القديم.

10

عاد الحجامون.
الإوزُ غاصبٌ، والرياحُ تتخبطُ مسدودةً الغلاصم،
فلاتلبشُ في الفرع الأنيق، هكذا، تُدحرجُ الفراغُ خصيةً خصيةً على الجسور، وترمي من صدوع
الأبدية خواتيمك الأبدية.

ولا يكونن لك عناء القطيعة؛
لا يكونن للقطيعة في يدك وبرّ التربوع:
هي ذي السيوفُ المغسولة كلها بمنى الموتى،
والأقحافُ التي تتكسرُ، في خفة، تحت نفخ العطارين.
هي ذي الألسنُ،
الأحالي،

الكلى،

الأكياد،

الرصفات القاسية

في سياق من النور مثل حوافر البغل،
والأمم - مخلوجة - تتناثر فوق العانات الكثيفة للهول.
وقطاراً واحداً،

متحدراً من بحيرة "وان" إلى الإسكندرونة،
يحمل في مقطوريته الثامنة قلب "شمدين" الضاحك لكوجر الغيم، الذي، مرحاً، يتمرغ في أرض
"بوطان" والبحار الغريقة.

الجهات تنقوض، صامته، كصناديق البنجر،
والغضب - فتاك الضاحك لا يتعثر قط . رشيقة ينهب أسواق الأسلاف بكؤوس الشاي، ويجرُّ
حوانيت البقالين، كما عر، إلى مسالخ الثور.

11

الشَّقَقُ رَغِيفُكَ فِي جِهَاتِ "مُوزَانٍ"،
وَالْغَيُومُ طَبُولٌ.

12

الْمَكْنُ طَلْقَةُ الْخِيَالِ الَّتِي تُرْدِيكَ،
لِنَتِّعَافِي حُرّاً، حَيْثُ الْمَتَاهُ رَجَاءٌ،
وَالْكُونُ يَغْطِي بِأَسْمَالِهِ نَوَارِجَ الْيَقِينِ؛
حَيْثُ الْحُرُوبُ، نَقِيَّةٌ كَفَرَاءِ السَّنَجَابِ، تَتَمَاوَجُّ فِي الْهَبُوبِ الرَّحِيمِ لِلْجَدَلِ، وَيَتَأَهَّبُ الْعَدَمُ - هَذَا
الْجَنَاحُ الْأَقْوَى.

الْكُرْدُ هُنَاكَ،
فِي دُويِّ الطَّلْقَةِ الَّتِي تُرْدِيكَ لِنَتِّعَافِي.

من تصانيف النهب

حيث الدهاء الذي من ورد يشرف على خسائر الحقول؛
حيث القلاقل الكبيرة هي قلاقل الصعتر،
والشغب الكبير هو شغب النعناع؛
حيث الشك - ضاحكاً - يلغم العذوبة، ببديه، حساء الآلهة.
والأرقام أرقامك أيها الموت، تراءى، ندية للمحاة العذبة في رقتها.
هذا هو نسج الليل وأنيبه قرب سبريك، أيها الموت.
تعال، وصل الطهارة وأنت ما تزال في حيرتك الرقيقة ذاتها، وراء سياج يتسلقه الضوء الذي يغمى
عليه من تحرشات
الورد. تعال: مدت الطاولة، ورصت الملاعق الكثيرة، وفي الصفحة الواحدة تجاوزت الحقيقة
والبصل، والكساد المملح لليقين، وخرائب النعمة ذات الضوع الذي للكرفس، واليقين المغامر.
والمساء ذو الحراشف. فيما تنتظر الأصنام الصغيرة، بخزفها المحروق كرويا الضب، شعاعاتك
المخصبة، ومديحك الأشق كروح كلبة.
المرئي قرعة لاتجد اسمها في حروفك. وفي كل حركة تحطم الفجر الذي لا يسترسل إلا غريقاً
أعمى. كأئك تحتكم - بالضرية الدفينة للحقيقة، التي ترفع أعضائك الدفينة في ظلامها -
إلى خسارتك الراحبة.
أه، للموج حنينه إلى سكينه المياه، وللسكينة حنينها إليك إذ تمضي - أيها الموت - إلى الغلبة
بأنصارك الصاخبين. تعال: تماثيل المساء الكثيرة، التي تذوب رويداً رويداً في ظلامها، تريك
الغرف المضاعة في فراغها، وتذرذر عليك، كرشاش الماء، محاورات تنسى قائلها الموتى.
وترفق ببديك الرطبتين كمحاة أيها الموت، فلا تشدن النسيان من قميصه إلى المائدة: يكفيك قلبك
الذي من جسور ترتفع بأجنحة المياه؛ يكفيك قلبك المتاه لايتهدي منه إليك إلا العبت قابضاً على
حياته.
صواعق تتسلق نفسها إليك. بروق تتسلق الورد إليك.
الأبدية المختطفة من حنينها تتسلق الفكاهة إليك. المسرعون من يقين إلى يقين - وهم يتعثرون
بالقيامة في سكرهم - يرونك في الظلال كلها؛ في الظلال القوية للكروم حيث تتخاطفك ملائكة من
العناقيد كفناء مسكر. ورهبة الغد، الذي عليه عض غبارك، هي رهبة الغد في انشغاله بما ليس
فيه.
أنت لاتنام، فلم استراقك السمع على النوم، أيها الموت؟
تنتاب فابتسم لك ابتسامة العارف: "بالبناطليك المضحكة. يالبنيك المغرورقتين بحبر يطحن
المفاتيح". لكنك تسرق خفي النوم اللذين يتركهما على العتبة، في دخوله عليك، مستأذناً حلمك
اليقظان، حاملاً مصايحه التي تنتظر الوقت بمحاريثها.
قطيعك قطيع الغضب أيها الموت. هروبك صახب في كلام ينسى أيها الموت. شفق النعمة عليك؛
شفق النعمة الذي تكسره شجرات الأكاسيا العالية، أيها الموت. وأنت في المهمل الذي تتعثر

الأرض بجماله، أيها الموت؛ في خطوة الظلام المنسية على عتبة الفجر؛ في الفجر الذي لم يستفق بعد؛ في اليقظة الكسولة للكمال الكسول، هناك، حيث تلقى بمناحك الثقيل على القارعة، وتنسل إلى الكمانن أيها الموت. وبستاني أنت، غاضب من أجرك، تبيح للورد أن يسرق من الموتى رقادهم، أيها الموت. ولا تحمل أضاميم الزبد إلى أي، ولا تتنفس كما يتنفس المشيعون. وتخضع عينيك حين تسمع ضربة المعول التي تنقاسمها الحقيقة مع الغبار، أيها الموت. حروبك تؤكل كالفاكهة؛ حروبك العظام والعنب؛ حروبك الرهيفة من حماقات ينسجها الزهر في مرآته أيها الموت، وغدك غد يستأجر الحقيقة كحمال لأمتعة الغيب. أه يكي الحديد بين يديك بعينين من ذهب. ونهارك ساهر على شمس أيها الموت. يقظتك نائمة في دفنها، وداع أكمل يضلل أعضائك بعضها عن بعض، ويقيم معك، في الوحدة ذاتها، كضيف دمث، أيها الموت. يحسبك الدراق من سكره، والضوء من حيل الضوء أيها الموت. وأنت بسحب تعتنق مذاهب الجهات كلها، دافعا بالمجرات كاسرى ترسف في أغلالها الأمانة، أيها الموت. والنواير كلها لك. النعيم المربك لك. بروق الصباح المشبعة برائحة أنشاي لك. ولك الزهر الممتحن، والقوافل العابرة من كردستان إلى المديح. لك خزان الملح، والإهراءات المنتصبة على تخوم القيامة. لك الحجر الذي يقطمه الجبل، وجزية النقائض. لك ممحاة الزنبق تمحو الرائحة من سطور السراقين، والمساء المتبرج بأصباغ الريح. لك قلق الفجر وهو يروي الحكاية بضيانه المتلعثم؛ قلق الحكاية وهي تروي الفجر ذا الجبين المعصوب من نوبة الحمى. وتقول، بعد هذا، لنفسك ما تسره إلى نفسك، وللحياة ما يشغلها بجواميسها القوية، وعذابها القوي كتقة.

المُعْجَم

مخالبُ نورٍ، والقنائصُ تنهاوى مرتعشة من ضربات النعمة. فلا تخف.
أمنٌ أنت في سريري. رخص عضلك. لأعضن رسنك إذ تنقي فمي - فم الكيد العذب في انبثاق
من المهجور جانعا، أيها الشر.

غذك أمامي، هنا، مرتعدا يعيد إليّ العظام التي نحنها الخير نهشا بأسنان التيه. غذ الخير أمامي،
هنا، هانجا في الحلية التيه. هيي، وبخ الخير تويخ العادل. قل: "أنت، أيها الخير، تشوي السماء
مُتَبَلَّة بحرائق الأرض". خيرٌ خثانٌ في مخدع الندم. خيرٌ ليعودن عاقلا في استقصانه مغاليق
العقل، راضيا بقسمة الشر أن يشفق عليه من ندمه - ندم المُحتَضِر. نادو أيها الشر؛ ناد الخير من
النهاية التي بلا إرث قيل؛ بلا إرث بعد. نقاء كجدال العظام يمرغ الأرض على صفتك. سماذاك
يُلبث الحق أخضر في حقل رماد أخضر. بحق الذي أنت فيه مُعشبا قرب كماء الفتنة؛ بحق الأكيد
- غلامك المُتَكِّم على شؤون الخير الداعر، قطع الكون الجرجير والكرفس على المائدة بمدية
الماء، وانثر الملح على المجهول المقسوم أعشارا بلا نهاية. أراك تلاحظ السطر المرضوض في
اللوخ: آلهة تتسول شعوبا، وشعوب تتسول آلهة في عبورها إليك.

قربك
وعليك
يشيخ المجهول الطفل،
عافية القدم

فاطمن

أمنٌ أنت في سريري،

مُتَكِّئا

على

وسادة

الخير النَّدَم.

قربك الزول التمر في سلاسله، وعليك عافية التيه، فاطمن.
أمنٌ أنت، مستأنس بصليل الجرن يطحن الوجود فيه عَدَس الله. ولك ماتشاء من خزائن المغاليق
الأثيرة. لائور، ياشر؛ لاضلام: الحيلة ثرثرة الخير بين يديك؛ اعترافه أنك أشفقت على الحقيقة
فأنستها بأكاذيب الثور يرفعها كالحلوى إلى فم العيب، وأكاذيب الظلام يرفعها كجلاب بارد إلى فم
المهجور. ليضربن القدم بك عرش الماء. كنت مالميس سواك. امتحن اللون. انحره في زرائب
النفس السماوي، قرب ظلال التماثيل - الحرائق الحجرية؛ قرب لسان التدبير الذي قيده المعجزة
بجفاف تورياتها. انحر الذهب بمدية الرمل. انحر الأزل على ركبتيك الفراغ بمدية الكمال
المسكون. وقل: "ليل قطيع زراف، ونهار براثن". ها شتائم الإيمان تصلك تباعا من حنجرة
الخير، والخير يتمرغ في غفرانك، الذي تمرغ فيه الأزل الأفعاون، أيها الشر.

السيرتان

لست اغويكم. المكان يغوي لتكونوا الأتقيين به.

فاشعلوا هروبكم قبل أن يشعل الآخرون

هروبهم. واتبعوني

مختفيات

نزيف الطبعة الثانية

الوقت يضيق، والمكان يتسع: ذلك ما يعلمك تأويل طفولتك. والوقت يتسع، والمكان يضيق: ذلك ما يعلمك الواقع. حالما بتدوين نفسه كشقاء عذب. وبين هذا التلقين الفائض من عمرك، وذلك باختصاص في علوم المكان وعلوم الوقت، تنتظر أن تفرغ من نفسك إلى عبثها، وقد اكتملت بغيوبة كالحصاد، وأرثت القدم صبر يقينك الشيخ.

لاطفولة إلا في النسيان. المعلن منك هو هبة النسيان، المستتر منك هو هبة النسيان. ما يحدث لك في شفق عمرك الأول يحدث هناك، بعيداً عن أملك. وما يحدث لك في غسق عمرك الثاني يحدث هنا، بعيداً عن اليقين.

كمالك جهالتك، يقينك مائتخبر به النار عذابها، قلقك فخاخك المقدوفة من كهولتك إلى ما كنت تزن به نفسك طفلاً يتهباً لمشافهات العبث وإغماءاته.

كم تتجرد طفولتك من نفسها لتواخيك، كم تعترضك لتتجو من حماقة الخيال، الذي يصف قلبك حكيماً. أنت في جهة، طفولتك في جهة: كلاهما معذوران لأنكما لم تلتقيا كي يوبخ أحكما الآخر، أو يعانقه.

طفولتك حرة منك لأنها يقين نفسها، وأنت جهالة الوقت المنحدر إليك بلاطفولة. فانتظرها، طفولتك، قدر ماتستطيع. أجلها قدر ماتستطيع. موه بارثها بعد الآن: لقد تقوَّض الأبدى.

ثم ماذا؟ بك، أو من دونك، كل طفولة ميثاق ممرق. كل طفولة محنة.

نيقوسيا 1996

العنف الهندسي

فاصل أول

كنّا صغاراً يا صاحبي، صغاراً جدّاً، مثل فراخ الإوز، واقفين على طرفي الشارع كسطور الكتابة. وكان ثمت هرج كبير، هرج مهول. وكان المعلمون، الذين يقفزون بين الصفوف ملوحين بعصيتهم، أشبه بقطط مذعورة، يصرخون: "انتبهوا، لوحوا بأيديكم حين يمرّ الرئيس". ومرّ الرئيس، مرّاً وسطنا ملوحاً ببديه، ثم اختلطت الصفوف الهندسية وراء الموكب، وتحولت إلى كتل سوداء متدرجة، عنيفة في فوضاها.

سقطتُ على الأرض مراراً، تصطدم بي الأجساد والأرجل، وأنا أجاهد للخروج من البحيرة الأدمية، وحين وصلتُ إلى البيت كان وجهي أقرب إلى التراب منه إلى وجه طفلي. تلك كانت بداية العنف يا صاحبي، بداية امتدت أسبوعين في مدينة صغيرة قرب جبال طوروس؛ بداية فرح رسمي "عنيف". وكان علينا أن نهتف طوال الوقت، داخل حُجرات الدراسة وخارجها، وأن نزيّن الجدران مرات ومرات، حيث يقتضي الأمر ولا يقتضي، وأن نعلّق أعلاماً صغيرة على صدورنا، حيث يقتضي الأمر ولا يقتضي، وأن نرسم فرحاً غامضاً على وجوهنا، دونما التفات إلى أعماقنا.

كان عنف الفرّح "الرسمي" عنفاً يفوق طاقة طفل لارسمي، ومع ذلك، كان عليّ أن أتحمّله في خضوع ساحق، وأن أصير عنيفاً بدوري، عنيفاً إلى درجة تفوق طاقة طفل. تلك، كانت بداية العنف يا صاحبي، بداية دعّتني إلى سرقة الطباشير الملونة من المدرسة، لأملأ مربعات السور الحجري في الحديقة العامة حروفاً، هي حروف اسمي، وحروفاً أخرى هي حروف صنف القلم الرصاص الذي أكتب به (H. B) وكان الاسمان مدخلاً إلى كسر "السلوك العام"، سلوك "النظيفين"، وسلوك الحرص على "النظافة" العامة. لكن العنف الذي ظننّته خاصاً بي، تسلّل إلى بيتنا منذ ذلك المرور العنيف للرئيس، وأخذ أشكالاً تدريجية في ظهوره داخل عائلة تبلغ أحد عشر فرداً.

كانت باحة بيتنا يا صاحبي، الباحة الواسعة جدّاً، والمُحاطة بسور عالٍ، تقبل رويداً رويداً على وحشة لم تعدها. فالضيوف - الغرباء منهم والمعروفون - الذين كانوا يأتون ويمضون دونما سبب للمجيء، أو للمغادرة، يتناقصون يوماً بعد آخر، تبعاً لتناقص أملاكنا، وكان أبي يزداد تجهماً وطأطأة، يزداد عنفاً صامتاً لا يفصح عن كنهه إلا داخل الأسواق التجارية في المدينة، حيث يصطدم التجار البائسون، في مضارباتهم على الحبوب، فترتفع أكثر من مائة يد تحمل خطافات حديدية وتهوي، فيتناثر اللحم العاري.

كانت تلك بداية الفرّح "الرسمي" العنيف، وبداية الفقر الشعبي العنيف. بداية خرجتُ من المدرسة إلى الأسواق التجارية، ودخلت البيوت، ولم تخرج منها.

وكنتُ طفلاً يا صاحبي، لأخرج من البيت صباحاً إلا بعد خروج أبي من البيت، ليتسنى لي أن أصرخ في وجه أمي: "أنا لأحب الشاي. لأحب الشاي". ثم أركل الإبريق فادلقه كاملاً، وأقذف

بالكأس قدراً طاقتي إلى الحائط. ثم أهرب إلى المدرسة، وأعود أهرب من المدرسة إلى مستنقع قاسمو لأراقب أفاعي الماء.

كان ذلك دأبي كل صباح، كان دأب إخوتي أيضاً، منذ أن ملأ أبي البيت بأشباح تحمل الخطاطيف الحديدية، بأشباح هاذية، تلف رؤوسها بحطّات مرقطة، تكثر عليها لطخات دم جاف. واتسعت البداية؛ اتسعت كدوائر الماء في بركة رموها بحجر. وصارت الجرار الخزفية المركوزة على قواعد الخشب داخل البيت، تتساقط واحدة تلو أخرى، تتساقط وتتناثر. وتأتي جرارٌ جديدة لتتساقط وتتناثر. وعرفنا، نحن الأخوة، أن ذلك لا يشفي غليلنا، فصرنا نرمي زجاج النوافذ بالحجارة، ونغيب بعدها عن البيت يوماً أو يومين، حتى تهدأ أمنا، فنعود نكسر جرة أو نخلع شجيرة ورد من جذورها، ونهرب من جديد.

واتسعت البداية، واتسعت الكراهية، واستفحلت العداوة بيننا وبين أمنا. نهرب من البيت كثيراً، وحين يسقط أحداً في قبضتها، يغيب عن الوعي. أمي لم تكن تكفي بالضرب بالعصا، كانت تضرب بكل مايقع في يديها، أحجراً كان أم حديداً. ويسيل دمنا، نحن الأطفال، وقد قدّرت أن أنفذ منها ذات مرة يا صاحبي، فركضتُ إلى ركن من باحة البيت تحتفظ فيه بسرب من الأرنب، خلعتُ الشبك المعدني من حولها، وهويتُ عليها بإبريق نحاسي ذي قاعدة مستديرة حادة. صارت الأرنب تتخبط. تمذّ قوائمها الخلفية، ثم ترتعش، لتهدأ هدوءاً لا حدود له.

إثنا عشر أرباً حصيلة المجزرة، وعشرون يوماً من التسكع حول البيت دونما جراحة على دخوله. أنام بين شجيرات القطن في حقل قريب، وأكل مما يسرقه لي إخوتي.

وضاقت البداية لتصير كالرسن. ضاقت المدينة الصغيرة المتاخمة لجبال طوروس. يتحدث الناس بعضهم إلى بعض بما يشبه الهمس، وأبي يزداد هماً. وحدهم العثّالون الذين أغدق عليهم أبي، في مجده، بالموونات من الحنطة، يشدون أزرها. وكانوا جهلة عنيبين من أجل الخبز. يقولون: "ليكن.. لن تكون صفقة إلا ولك حصة فيها". ويهددون سائقي الشاحنات. لكن الدولة تولت وحدها تسويق كل شيء، فانقسم العثّالون على أنفسهم، صاروا فرادى، يسعى واحد منهم بخطافه الحديدي إلى سحب لقمة الآخر من فمه.

كنا نرى إلى ذلك، نحن الأطفال، ونقتسم العنف، نتخاطف الحلوى المتسخة من الأيدي المتسخة. وكان ملكوتنا هو الملكوت الأبعد عن السماء، كان ملكوتنا من الغبار ومن فرح السباحة في مستنقع قاسمو، أو الركض بين السنايل لنتركها وراءنا عصفاً مأكولاً. ونتبارى في فنس الدجاجات الشاردة بين الحقول بمقالعنا: نتخط وتهوي. تركض وتهوي. تفرد أجنحتها لصق الأرض، وتفتح مناقيرها التي تمتلئ بالتراب، ثم تهدأ.

كنا أطفالاً يا صاحبي، أطفالاً يحيون وصف الحيوانات وهي تموت في بطم. نُحب وضع ورق الخرشفة في أنوفنا حتى يسيل الدم، ونتباهى بالذي يسيل دمه أكثر، بالذي يحمل كدمات أكثر، بالذي تزداد الجراح العميقة في وجهه أو يديه، وياما وقفنا في الليل تحت المصابيح الشحيحة في الشوارع، ننتظر وصول عربات الخضّر أو البطيخ الأخضر من القرى والحقول المجاورة إلى سوق المدينة. نتلظى حين نسمع حوافر البغال، وصرير العجلات الخشبية. نتلظى حتى تجتازنا، فنهرول، حفاة، وراءها، حاملين، دائماً، سكاكين صغيرة أو شفرات حلاقة، ونقطع الحبال، فتندرج الحمولة. نحمل مانستطيع حمله ونهرب، لأحد يستطيع اللحاق بنا ونحن حفاة. نأكل قليلاً مما خطفناه، وتترشق بالباقي.

كنا صغاراً يا صاحبي، صغاراً يسهرون في الليل تحت مصابيح الطرقات. صغاراً لا يفكرون إلا في سرقة أو خطف أو تحطيم، ويكرهون المدرسة، يكرهون الدفاتر والمعلمين، ويرتجفون في

الصباح حين يمرّ عليهم الناظر ليرى أظافرهم وشعورهم. نخاف دائماً. نخاف من البيت، ومن المدرسة، ومن الشرطي. ونتمنى أن نفيق ذات صباح فنرى الأرض قفراً إلّا منا. كنا أطفالاً بلاطفولة. وكان الكبار يتباهون بوحشيتنا. إنهم يحبون الأطفال القساة. ونحن نحب الرجال القساة. الرياضيون يفتنوننا، ونفتدي بالقبضات. لأطفال إلّا وفي جيبه سكين، أو على وسطه سلسلة حديد. والكل يقتني صنع مقلاع من القتب، أو صنع كرياج من أشرطة الكهرباء الرفيعة، والكل مهووس بجمع النفايات النحاسية لأنها تُباع. وفي مقدور الكل أن يحطم سيارة ليأخذ منها قطعة نحاسية، يقوده ثمنها إلى السينما.

إننا نحب كيفورك لأنه تغلب على ستة رجال مسلحين، نُحب كنعان لأنه يدخل أية دار للسينما مجاناً. نحب شرو العثال، لأنه يتقاضى أتعابه من كل تاجر حبوب، من دون أن يحمل كيساً واحداً على ظهره، وهو عنيد وسريع في إشهار خنجره. دخل السجن سبع عشرة مرة. هذه رموزنا. ... وتضيق الطفولة، وتضيق البداية: بدأت أعني شيئاً جديداً لم يكن في الحسبان، عنيف وصارخ: أنت كردي. الأكراد خطرون. ممنوع أن تتحدث بالكردية في المدرسة. هذا جديد، لأنك تعرف أن ثلاثة أرباع هذه المدينة المتاخمة لجبال طوروس هم أكراد. وها أنت تلمس المسألة: المعلمون يُغالون في تحقير التلامذة وضربهم. والبداءة الذين يهتفون لكل نظام جديد، يفدون إلى المدينة، ويراقبون الوجوه. أنت طفل، لكنك لست أعمى. إنهم يكرهونك سلفاً، ولا تدري لماذا. المعلم يكرهك، ويكرهك موظف الدولة والشرطي. هذا شرط جديد، فلاكنّ عنيفاً إذا، عنيفاً أكثر مما ينبغي تجاه هذا الاقتحام الشيطاني.

تنتظر، بدورك، إلى أطفال البدو شرراً في المدرسة. تسخر من الحلاقة الغريبة لشعرهم، ومن الوشم الأزرق الذي يغطي أنوفهم وخدودهم وأيديهم، ومن بدائيتهم المفرطة. لكنك لاتعرف لماذا يفضلونهم عليك. ولذا تنتظر بعد الانصراف من المدرسة، وتخلق أي سبب للمشاجرة يوماً بعد يوم. يطلب الناظر أن تجلب وليّ أمرك، فيأتي والدك إلى المدرسة. يحتقره الناظر لأنك لست الأعجمية، لكن والدك عنيف ذو كبرياء، يقول للناظر: "من أنت لتخاطبني هكذا؟"، يقول الناظر: "رب ربك..." يذهب أبي غاضباً. وفي اليوم ذاته يقف عتالان في الشارع الذي يضم بيت الناظر، ويسحلانه على الأرض من قدميه. يشتكي الناظر إلى الشرطة. تأتي الشرطة فيرفض والذي المضى معهم. يجتمع القبضات والأقرباء أجمعين في غضب كاسح. يصل الأمر إلى مدير المنطقة، وهو برتبة مقدم. يأتي المقدم في سيارة فخمة، فيخرج إليه حسين أغا صارخاً: "سادوس قبعتك إذا أخذت هذا الرجل"، ويُسوّى الأمر في هدوء، وفي هدوء يتخلى الناظر عن عدائيته، لكن المسألة لاتنتهي، فتصبح الطفولة جحيماً، وكذلك البداية التي لوحت فيها بيديك الصغيرتين للرئيس. وتتراكم الأمور، فتمعن في الذهاب، ليلاً، إلى حقل القطن لتجمع جوزة الأخضر الذي لم يفتح بعد، وتمعن في اقتلاع نبات العجور وشجيرات الباذنجان، وتمعن في تسلق السطوح لتهدم أعشاش العصافير وتكسر بيضها. ويصل بك الأمر إلى مغافلة حارس الحي، النائم دائماً، لتسرق مسدسه الميري، أنت وجمع من رفاقك، ثم تحتارون فثلقونه في نهر جججج. يذهب الحارس إلى السجن ثلاثة أشهر، بينما تضحك من الأمر والتندر به. أما والدك فيغرق في لعبة جديدة، هي الصيد. إنه يطلق طلقة 12 ملم على عصفور واحد فيتمزق العصفور تماماً. تدرك أن هذا ليس صيداً، فتبدأ صيدك أنت، وسط الطفولة التي لم تبق طفولة. تنصب الفخاخ هنا وهناك، فتصطاد العصافير والزراير والثيتي، وكلما تمكنت من طير نزعته عنه الريش، ودفنته حياً. لكنك كنت تجنّ شوقاً إلى الطفر بهزاز الذيل، الذي لم تتمكن منه قط، فهو مأكراً جداً، لا يهدأ في مكان: إنه التحدي حقاً، التحدي الذي يجعلك حانقاً إلى درجة لاطاق، وتقسم أن تسلقه حياً إذا أمسكت به.

أنتَ طفلٌ بلاطفولة، والبداية تضيق، ومع البداية تأتي الثلوج، ثلوج السنة ذاتها التي رفعتَ فيها ذراعيك تحية عنيفة لمجىء الرئيس. وطوال خمسة أيام كنتَ تتسلق سطوح الجيران لتسُدَ مداخنَ بيوتهم بالثلوج. كانوا يطاردونك أحياناً، وكنتَ ماهراً في النجاة، تماماً، مثلَ مهارتك في صنع مثلجاتك الخاصة، التي هي مزيج من الثلج ودبس العنب.

أنتَ تحب الثلج، تحب هذا اللون الطاعي الذي يسطو على الألوان كلها، تحب امتداده وامتداد خطاك فيه، لكنه يعقِد الأمور قليلاً، لأنك حين تدخل البيت وقد امتلأ حذاؤك بالثلج، وابتلَ جوربُك، تغافل أمك لتضع الجورب على المدفأة تماماً، ولا تمضي دقائق إلا ويحترق. وهنا، أيضاً، تهرب من البيت خوفاً القصاص. تهرب إلى الثلج البارد وترتجف وترتجف وترتجف، حتى يغدو لولُك أزرق محتقناً. تشتم الثلج وتحبه. تشتم البيت ولا تحبه. تضرب أخوتك لأنهم يفسدون السطح الأملس للثلج في باحة البيت وهم يعيشون. وأخيراً، تنطوي في زاوية ما، حزيناً جداً، وحين لا تعرف كيف تحدد سبباً لحزنك، تعود إلى البيت مستسلماً، فتنلققك الأيدي، ويسيل من أنفك الدم، أنتَ الطفل.

تهداً قليلاً، وقد احمرَّت عيناك. تفكر في فعل ما، فعل صاحب أو مدمر. تقترب من المدفأة لتفتح مسيل المازوت على آخره، وتضج المدفأة وتحمرُّ كراس لفافة والدك. وهنا تتمنى أن يزداد الوهج، أن تنفجر المدفأة وتُحرق البيت، لكن لا شيء يحصل، بل تنفجر أنتَ، تنفجر طفولتك طيناً وطيوراً عارية ميتة. تنفجر طفولتك خطافات حديدية وسكاكين، وجراراً مكسورة، وثياباً ملوثة بالدم، وفخاخاً، وبنادق صيد، وبطيخاً أحمر مهشماً على الأرصفة.

خاتمة يليها صبا لم أكتبه بعد

وماذا بعد؟ ماذا عن الكلبة السوداء توسي، التي لم تترك قفاً إلا وسرقت منه بيضة أوصوصاً. ماذا عن قتلها غرقاً في مستنقع موسيسانا، بعدما ملأت المذاري الحديدية جسدها تقوباً؟ ماذا عن العصفور ذي الساق الواحدة، العصفور التراجيدي الذي كان يزاحم الدجاجات على حبوبها فتقره الدجاجات، فينتحي جانباً، ينتظر فرصة لاختلاس زاده الميرير؟ ماذا عن اصطيدك له بعد تربص طويل، وعن تنفك أجناحيه وإلقائه إلى الدجاجات ليتناولنَّ عليه نقراً حتى الموت؟ ماذا عن أخوة شاكرك العثال، الذين حولوا عرس بهرم إلى مجزرة، لأن أخاهم كان يطعم في الزواج من العروس؟ ماذا عن خطفهم للفتاة بعد مقتل العريس وستة آخرين؟ ماذا عن اغتصابها تحت مطر من زغاريد النساء اللواتي تشفين من أهل العروس لرفضهم تزويجها من شاكرك؟ ماذا عن حذر الذي اجتاز الحدود التركية في ثلاثين رجلاً على الخيول، ليأخذ عفدي من بيته سخلاً إلى تركيا؟ ماذا عن صراخ عفدي وعويله؟ ماذا عن الذرّك النائم؟ ماذا عن مخاقر الحدود التي لم تحرك ساكناً، وكانت أعنف ماتكون حين يشتم طفل في بلادهم طفلاً آخر، أو يعلن كرديّ أنه كرديّ؟ ماذا عن شاور السكران أبداً، عن وقوفه أمام بوابات السينما ليلاً نهاراً، حاملاً ورقة حظ صغيرة ليقامر على غلب بول مول؟ ماذا عن سطيفو الذي يعبر الطُّرق عارياً بنصفه الأعلى، وقد كُتبت على ظهره كلمة "طرزان" بخط عريض ماذا عن حبسونو الأبله؟ ماذا عن العثالين الذين تعاقبوا عليه اغتصاباً داخل سور الملعب البلدي في وضح النهار، أمام حشد من الأطفال الراجعين من المدرسة؟ ماذا عن غوليسار الذائعة الصيت، قهرمانه العاهرات المرخصات، التي رفض الأئمة الصلاة على جثمانها، ورفضتها قبور المسيحيين والمسلمين، فذُفنت في أرض خاصّة، وحيدة بعد مجد امبراطوري؟ ماذا عن الملا أحمد، إمام المسجد الصغير الثاني في المدينة؟ ماذا عن سرعته المفرطة في اختصار خطبة الجمعة وصلاتها معاً؟ ماذا عن المؤذن عبدالرحمن الذي زُني مراراً يُخرج من باطن سترته مجلاتٍ ممتلئة بصور عارية؟ ماذا عن ثور الصوفي محمود، الذي اعتلى نصف بقرات الأرض مقابل أجرٍ عن كل واحدة؟ ماذا عن دريج الذي قامر بزوجه ذات ليلة، حين نفدت نقوده فانتهب إخوتها لحمه بالخناجر، فعاش، بعد ذلك بساق واحدة ويدٍ مشلولتين وأذن واحدة؟ ماذا عن الحي اليهودي وخوفنا الغامض منه؟ ماذا عن هضبة قولو التي تتنفس ليلاً، وماذا عن سحالي النهار في سهل معيريكاً؟ ماذا عن الكلاب ذات الرؤوس الأدمية في مقبرة إيناس؟ ماذا عن العجر المقيمين في أرض المقالع الجنوبية، عن نسايم اللواتي حيثما مررت بصخرة رأيت إحداهن خلفها، نصف عارية، تحت رجلٍ غريب؟ ماذا عن أوسي الكهل الذي يدور على الأحياء حاملاً على ظهره صندوقاً خشبياً يبيع فيه البوظة؟ ماذا عن الغبار الأبدى، وماذا عن بروق الشمال أيها الطفل؟

لقد أيقظتنا، لئسرد المهزلة.

(يليه الذي لا يلي أي شيء)

بيروت 1979

هاتِه عاليًا، هاتِ النفير على آخره

إيفان

لديك بيت رمّو، ولبغل زيري، نُدبج كلمة الإنشاء، وللأدمي خطابَ اللهاث. كلٌّ وسحره، فلاتصغوا إلى أحد أيها الصبية. سيقولون لكم: كم أحبوا، وكم كدّحوا، وكم سدوا مهباً أقدارهم بالجسارات. سيمتحنونكم بما لم يمتحنوا أنفسهم به، وسيرفعونكم قليلاً قليلاً كالقسط إلى صدورهم، متممين: "تصبحون على خير، أيها الطيّعون".

لاتصغوا إلى أحد. لاتناموا. ارفعوا الغطاء في نرق، وانزلوا عن أسرتكم هاربين من الباب. لاتقلقوا حين تصبحون خارجاً، فالظلام لا يخيف، بل يخيف النهار. لاتقلقوا، فانا جاهز لأدلكم على المخبأ، حيث لاعمارات، ولامدارس، ولاوقت إلا لكم، والمكانُ مشاغٌ تحوكون فيه الأحابيل للأرواح، وثقّهون حتى تنشطى الأرض.

سأخذكم إلى العراء؛ سأخذكم إلى الفحيح الغامض للسكون، حيث المرتع الأبهى لأقدرانا التي لاترطم بسور البلدية، أو بالأشجار المنمقة في حديقة القانمقام. سيختبئ بعضنا من بعض تناوباً، وسنضرم الحرائق الصغيرة حول القنفاذ. سنقلد بنات آوى، زاحفين على الحقول نقضم الخضار مثلها، وسننام، إذا تعبنا، في الأوكار والشقوق.

سأخذكم إلى المستنقعات. سنترعى وندخل المياه لنجمع العناكب الطافية وبيوض الأفاعي. وسيقذف بعضنا بعضاً بجذور الأشنة وبرقات الضفادع. وإذ نجوع سنأكل الحرشوف، والخميص، وبصيلات البيفونك. وسأخذكم إلى الجهة التي لا يراها إلانا، جهة الساحري؛ جهة التكرات الكبيرة، حيث ترتدي الفصولُ قناع الأدمي، وتخرج الغيومُ والأرانبُ من أوكار واحدة.

صدّقوني أيها الصبية، أن نصحب الظلام يعني أن نرى عبر الشقوق الصغيرة في توابيت أعماقنا ممالك لم تندثر بعد، على تخوم العراء، هناك، راقلة في نعمة أن تُنسى، وعلى أسوارها البنفسجية مرخٌ يعبث بالسناجب.

لست أغويكم، لا. أنظروا إلى مروّضكم، يتناوبون على جعل مسافاتكم أكثر هندسة، مرتدين أمامكم قُبعة الحكيم، وإذ تنصرفون ينكب كلٌّ على أحابيله؛ العثالون، والمزارعون، والشاحنات، والحكومة، ومُدُن الملاهي، والمقامرون، والزوجات، والدّيكة، والقسط الشاردة، والغيوم، والله. كلٌّ ينكب على أحابيله، فلاتناموا. لتبق عيونكم على أهلكم، فإن ناموا اتبعوني.

سنخطط لإصلاحات كبيرة بين الأعشاب. سنخطط لأن تتجنّب المربّات المرور من هذا الدرب أو من ذاك. سنخطط لانقلابات تُحيل البغل الهاديء إلى ثمر: ضاعوا في مؤخرته بعض النشادر وسترون. سنخطط لإطفاء حرائق تُسعلها نحن، وسندلق المحابر على ثيابنا التي نكرها ليشترى أباؤنا غيرها. سنضرب بأحذيتنا الحجارة بدل الكرات لتتقق، وسنختطف طاسات الشحاذين أمام أبواب المساجد لنجمع مصروفنا.

لستُ أَعُوذُ بِكُمْ. الْمَكَانُ يُغْوِي لِتَكُونُوا لَانْقِيَيْنَ بِهِ، فَأَشْعَلُوا حُرُوبَكُمْ قَبْلَ أَنْ يُشْعَلَ الْآخَرُونَ حُرُوبَهُمْ،
وَاتَّبِعُونِي.

هاته عاليا، هات النفير على آخره

الصحائف الأخيرة من النفير الثالث

كان سينا حظ سُلُو في الصيف الذي مضى، وهاهو صهره يعرض عليه حظا جديداً هذا الصيف: "اشتغل معي معاوناً في شاحنتي"، وقبلَ الفتى. "سأعلمك تصليح المحركات"، وقبل الفتى. "سأعلمك قيادة هذا الغول"، وقبل الفتى. "سأجعلك رجلاً"، وقبل الفتى. "سأمتحن صبرك غداً. ارتد بنطالك الكاكي، وقميصك الأسود، وضع على رأسك حطة"، وقبل الفتى. أيقظه في الفجر بوق شيطاني. هبَّ على عجل، ارتدى ثيابه وخرج. صعد إلى الشاحنة ذات المقدمة العالية، وجلس إلى جوار صهره. والفجر باردٌ عذب؛ مَنْ يصدق أن صباحاً مصهوراً كالقار يتعقب أذياله؟ الأفضل أن يصدق سُلُو. بل يصدق فعلاً، ويلمس الأثر بجبينه. فالعرق ينساب خيوطاً خيوطاً من الجهات كلها، والغطاء الصفحي لحجرة القيادة يتلألأ كالحمى. وبين الحين والحين يتطلع إليه صهره بطرف عينيه مبتسماً: "لَفْ حَطَتِكَ حول رأسك كالعمامة لتمتص العرق، وشمر أكمامك يابطل"، ثم يضغط براحته على فُرص البوق: طوووووووووطط، محدراً الهواء، وأشباح البراري الممتدة على جانبي الإسفلت.

عرجت الشاحنة، بعد خمسين كيلو متراً، على مسالك ترابية. تعلو وتهبط بين الأحافير. وعلى جانبي المسالك، كانت قرى صغيرة تدور على نفسها حين نحاذيها، ثم تغيب قتلوح غيرها. "أجعت؟"، باغته صهره. ردّ: "نعم". وساد الصمت بينهما من جديد. غير أن أحشاء سلو تنمرغ في تجويفها. ترتج وتتلطم. نظر إلى صهره بحق، فابتسم صهره، وضربه على فخذه: "تعبت يابطل؟ نحن في أول الطريق، حين نصل، سنتناول إفطارنا". تمت سلو: "ولماذا ليس الآن؟"، فردّ الرجل الصلب من تحت شاربيه الأشقرين: "أخاف أن ينتابك الغثيان من الارتجاج. المعدة الفارغة تحتمل، أما المملأ فلا". وابتلع سُلُو ريقه على مضض.

أخيراً وصلا. مساحات شاسعة، وحصادات ذات مرواح ضخمة، يتطاير القش من مؤخراتها المفتوحة كالمداخن، ورجال يملون الأكياس، وآخرون يخيطنونها بالقنّب. وهنا، وهناك، رُفط نساء، يجمعن القش في حزم، ويضعنها فوق ظهور الحمير.

كان ثمت شاحنة أخرى تحزم حمولتها، وفي انتظار أن يفرغ العتالون منها. نزل سلو وصهره، حاملين حبات من البندورة، وقرص جبن، ورغيفي تّور. فردا في ظل شاحنتهما كيساً فارغاً، وجلسا يأكلان، ثم استلقيا لساعة أو أكثر.

جاء دورهما الآن. اقترب منهما العتالون وهتفوا: "هيا يا شباد"، فهتف به صهره: "إلى ظهر الشاحنة. اصعد وصف الأكياس". وسلو يعرف كيف يصف الأكياس. يصعد العتالون إلى الشاحنة على سلم، ويلفون بها كيفما اتفق، وعليه - هو - أن ينضدها هندسياً. الأمر شاقٌّ. الأمر أمرٌ غصلي وسرعة. يسوي سلو بخطافه زاوية الكيس هذا، ويُدحرج ذاك، ثم يصعد فوق كل كيس، وينظنط

راقصاً ليثبتته في مكانه. وكلما فترتْ همته قليلاً، صرخ به صهره: "سلو، لن تصبح رجلاً، هكذا خيبت ظني"، فيقيق سلو: "حا. حو. هوووو".

العرق في كل مكان. عرق تحت الأقدام، وفوق السلم، والأكياس. عرق في شوارب العتالين، وفي بنطال سلو، وفوق قدميه العاريتين. عرق يتطاير من الجباه التي يحمل أصحابها الأكياس، ومن الجباه التي تتحني فوق الأكياس. عرق يتدحرج ضاحكاً، ويرفرف، أو ينقض، ويطير. عرق كالمهرجان. خطباء من العرق، وحضور من العرق، وأعلام من العرق. مسرح وعمارات من العرق. حكومات وشعب من العرق. لغات، وأقلام، وحروب، وديكة، من العرق. عرق ينشق عن العرق، ويلهج: "سبحان الله".

"نعيماً سلو"، قال له صهره. رفع سلو جفنيه في وهن صامت. لم ينته الأمر بعد، عليه أن يحزم الحمولة، الآن، بحبل مجدول من الأسلاك. غمغم: "هات الحبل"، فردّ صهره: "استرح قليلاً". لم ينتظر سلو. فتح صندوق العدة وأخرج الحبل الثقيل: "فلنتنه". ثم صعد إلى سطح الشاحنة. وعملية الحزم مرهقة بدورها. يمرر سلو الحبل في الحلقات الحديدية المرصوفة حول هيكل الشاحنة، منتقلاً من جهة إلى جهة، بآذاً جهده ليكون التحزيم متيناً. وحين فرغ من الأمر، جلس إلى جوار صهره، وقد بلغ منه التعب مبلغه.

إنهما يعودان، والوقت عصر. القرى ذاتها تدور على نفسها وتغيب، والأرض تتماوج تحت الحماوة. نسي سلو جوعه، وتذكر الغضب: "تفو على عمرنا". وإذ وصلا إلى محطة الميرا في المدينة، كان المغيب الصارم يجمع تحت تاجه خصلاته الشقراء.

ليس عليه أن يفعل شيئاً. العتالون وحدهم، يتولون الأمر، فيفرغون الشاحنات تحت سقوف تلك المحطة التي اجتمعت فيها قطارات من عهد الأتراك. إيه محطة الميرا. المكان مزدحم ليل نهار، ولا بيوت على مدى فرسخين. محطة كالمدينة، مسقوفة بالكثير من الصاج والحديد، يأتي قطار ويمضي قطار. قطارات متعبة ذات أنين، وتجار يبيعون ويشتررون، وغرف من الطين لمعاملات الجمارك، وأطفال يبيعون الطوابع المالية، وميزان أرضي يزن الشاحنات الفارغة والملاى؛ وحراس قمح، ولصوص يغربلون التراب، وعتالون يتشاجرون حياء، أو يجلسون في حلقات على أمل رزق مفاجيء؛ ودجاجات حكومية يملكها الجمركيون وسائقو القطارات ومعاونوهم؛ دجاجات تسرح وتمرح في أرض الحبوب الوفيرة؛ دجاجات موقرة محترمة. وفي المحطة جرار كبيرة للمياه، مركوزة على عواميد خشبية، يشرب منها الناس، والعصافير العطشى، والديكة القادرة على تسلقها. وثمت صيادون للعصافير. أيضاً، ببنادق الضغط الهوائي، ونزاعات على أولوية الشحن أو التفريغ، وملايسات تحلها النقود التي توضع في أيدي رجال الميرا جلسة؛ وخراف تهدى؛ وبوالص مزورة، وأختام يغطي الموظفون عنها؛ وجباة يجبون الضرائب على الهواء، والظل، وعلى تأخر الشاحنات - قسراً - عن تفريغ حمولاتها، وعلى النهار والليل. وثمت لغات كريدية، وعربية، وتركية، وأشورية، وسريانية، ومشتقاتها.

محطة المحطات هذه. محطة الروح والغضب... وسلو جانغ، لكن، بائع اللحم بعجين الكهل يُنفذه. بائع ارتبطت صورته بصورة المحطة. يحمل سلة ملأى بالرقائق الطيبة، وكلما فرغت، عاد إلى المدينة فلأها، وقفل بسرعة البرق.

في الفجر التالي، تظاهر سلو باستغراقه في النوم، وظلّ يوق الشاحنة يُغول لأكثر من ربع ساعة خارج سور بيته. هزه والده فتناوم. هزته أمه فتناوم. أبلغا الصهر أن سلو متعب، فردّ الصهر: "لن يصبح رجلاً"، ومضى. ثم لم يعد قط لاصطحابه.

سلو رجلٌ. سلو الذي هو أنا. سلو، سليمو، بافي غزو ابن الملا بركات، هو أنا. الرجل الصغير الهارب، المدقق المتخصص في الحسابات الكبرى للشمال، هو أنا. وسلو، أي أنا، لم يعد لديه مايفعله غير انتظار موت الصوفي زينو. سيموت الصوفي زينو، وسلو يعرف ذلك. لم تُنجب زوجته ولداً له، وهاهو يموت ميتتين: كهولة وغيظاً. وغيظه غيطان. واحد على ابن لم يأت، وثان على بقرته التي أفلتت من زريبتها ذات ليلة، فظلت تأكل من كيس النخالة حتى انفجرت. كان زينو يتمدد على فراشه يُبال باب الزربية، صارخاً بين ساعة وأخرى: "هاهو"، ويُهدئ امرأته من روعه: "لأحد هناك، زينو"، فيتمتم: "بل أراه كلما فُتح باب الزربية". ويسأله الزائرون: "مَنْ ترى زينو؟"، فيرد: "الشخص الأبيض الذي قطع رَسَن البقرة، وتركها تأكلُ النخالة لتموت".

باب الزربية مغلق أبداً، وعين زينو على الباب. يتقلب في فراشه، وتتقلب عيناه في محجريهما. عيان ملوهما الوداع والتشبت. وسلو يأتيه زائراً كل يوم. لايعرف مالذي شده إلى هذا الرجل، لكنه يأتيه كل يوم: "ذهبت الحكومة يازينو، ذهبت الحكومة التي حطمت مدينة الملاهي، وأنت حكومة أخرى"، فيتمتم زينو: "قلبي على العصر، وقلب العصر على الحكومة... أه يابقرة البقرات". يقول سلو: "أتذكر يوم وقفت في وجه جكرخوين؟"، ويرد زينو: "أذكر. منعت زائريه من الدخول إلى بيته. بناته كالعاهرات... تفو". يقول سلو: "جكرخوين شاعر كردي، وله مريدون وأتباع"، فيرد زينو: "كردي؟ لن أكون كردياً إذا كان جكرخوين كردياً. بيت كالمخور. بناته يمازحن الغرباء، ويلبسن ثياباً قصيرة.. تفو".

لم نفهم جكرخوين الشاعر في ذلك العمر، ولم يفهمه زينو، وأبأونا المحافظون. لكن زينو لايعرف المجاملة قط، ولايتجاهل مالابرضيه. غاضبٌ أبدي على زمن لايتوقف عند تخومه هو. مضى معظم جيله واحداً وراء آخر، غصاباً مثله، ولم يكن لهم من عزاء غير أبنائهم. أما زينو، فيتعزى بموتهم: "من يموت من جبلي يكن عزائي في الموت، ومن أمت قبله، أكن عزاءه في الموت". مصيب زينو في نصف مايقول، وعينه على باب الزربية.

يسأله سلو، في اللحظات التي يصفو فيها الكهل: "مَنْ هو الشخص الأبيض زينو؟"، فيرد زينو حاجباً فزع أعماقه بسعال متقطع: "الأعراف". "فلندخل إلى الزربية، معاً"، يقول سلو، لكن الكهل يرفع يده المرتجفة إلى صدره: "أتظنني أخاف؟ لا. فليبق هناك. نحن لانعرف ماسيفعل إذا هرب. لرئما أطلق كل بقرة، في الحي، على أكياس النخالة". ويسأله سلو من جديد: "أتظنه لايستطيع الهرب؟"، ويحار الكهل فلايرد. لأجواب لسؤال كهذا في الحال. الوقت، وحده، سيصوغه متقطعاً؛ الوقت الذي ينثر زهراته الذابلة في جدول زينو. آه زينو. انتهى كل شيء.

زينو ممدد في الغرفة، وقرب رأسه أرملة، موهنة، يخذلها البكاء، فتمتم في توسر: "ماذا رأيت يارجلي؟"، وتلفتت إلى الباكين من حولها: "صرخ. خرج الأبيض. هرونا إليه. كن باب الزربية مفتوحاً، وعينا زينو مسمرتان عليه. هزرتة فلم ينطق. تركني رجلي، أهون عليه في هذا الحد؟". شمال أنت ياشمال، تركنا لك أن تتباهى بنا على مضض. كانت الجهات قد اخترت شعوبها، فلم ير - كلانا - بُداً من عقد قران المصادفة.

رضينا بك، فارض. ألا ترانا مرحين نثمين الحكومات، وتوقظنا الديكة؟، وإذا نسيقت تنطابير ثياب راقصات الملاهي، وتركض دجاجاتنا خلفنا في الأعياد الوطنية؟، ألا ترى نعتين وحاصدات الروث، والفكاهات الأخرى التي تُطلقها في بلاطك، فتقهقه الأبدية؟.

راضون مرضيون. أنظر إلى حمار ابن الصوفي؛ الحمار الذي يتي في مدرسة، في المناسبات، وقد كتبت على بطنه، بدهان أبيض، كلمة "استعمار". نفرح به. ونفرح المعلمون

والمدرء والقائمقام. فحين تخرج التظاهرات الشعبية المنظمة بمرسوم، يخرج ابن الصوفي محمود مرتدياً قلنسوة عليها نجمة سداسية، مطرّز الوجه بالأصباغ كمهرج، راكباً حماره ذاك، ويسير بين الصفوف، فيكون محطّ الأنظار والضحك.

أنظرُ إلى مروان ذي اليد الواحدة، الذي يقود دراجته كأمر من يقود، ويغافل مراقبي المدرسة سَهراً وحيطاً، فيدخّن في الباحة، وفي غرفة الدراسة. أنظرُ إليه يضربه المعلم الحزبي بالعصا، ويدوسه بحدائه، وما يكاد يتركه، حتى ينفر الأكتع ضاحكاً.

راضون مرضيون. لكننا ننفجر بين حين وآخر، ليس احتجاجاً على أحد، بل لنؤجّل مجيء ميرو: العتالون يمزقون العتالين؛ والأقارب ينقسمون بفعل ثروات نسانهم؛ والمعلمون ينتقمون - عبر تلامذتهم - من الماضي، ومن الحاضر، ومن المستقبل؛ والدركيون الجوّالة على خيولهم ينهبون القرى، ليعوضوا عن ضالة مَرثباتهم؛ والمقامرون يطعنون بالمدى أشباه المقامرين؛ والرياضيون يُحاصرون حاراتٍ بأكملها؛ والعاهرات المرخصات يستأجرن القبضات للمضاربة؛ وسائقو الشاحنات يدفعون بالسيارات الصغيرة إلى المهالوي؛ والمتصوفة يتحرّجون لهذا، أو لذاك، ممن اختلفوا على حرف علة، أو تفسير بدء الآية بـ "نون"؛ والبدو يُطلقون نعاجم بين حقول السنايل فتتركها هشيماً؛ والآباء يحتقرون بناطيل الأبناء؛ والفلاحون يمسحون مؤخرات بغالهم بالنتشادر فتظل راكضة أمام المحاريث.. إلى آخره.

كل شخص يؤجل مجيء ميرو على طريقته؛ يؤجل مجيء الأكباش التي ستشقّ بقرونها الغشاء الأرضي، فتبين، في أكثر الأماكن التصاقاً بالعمارات، والأشواق، بقايا مملكة الرعاية الأولى، ذات الأساسات الجبر، والأحواض النائمة كقبور من ذهب. من تخوم الشمال، إذن، تنتظر الأرض صاعقة سحرها، وأباطرة الملهاة.

بيروت، 1980

الشر
[ممتخبات]

تشريح المكان عن أسمائه

للمكان أسماء ينسجها قاطنوه بحسب ما يهيمهم المكان من صوره. الأشكال الطبيعية تُعين على إطلاق الصفات في مظاهرها معني أو لونا: جبال الأصابع الخمس. الجبل الأقرع. الهضبة الحمراء. القرى، والدساكر، والكور، تتطابق على اسم قاطن أول، أو صفة قاطن أول، أو مظهر من خصائص الخيال الجامع لأهلها، بغور في تاريخ السلالة، التي تبادلت والمكان موثيق الإقامة، والمجاورة. وكان من أمانة العقل للمكان أن يحفظ له كرامة سيرورته في الأحوال، فتنحصر للمكان نفسه "الإقامة" في تاريخ الإنسان، غير مشرد عنه، أو مُتهك به. لكن كل هذا افتراض ضروري، في الأرجح، بحثا عما يتوجب أن يكون عليه تخصيص المكان بعصمة أخلاقية.

لقد جرى، ويجري، تغيير الأسماء، باتفاق الجماعات على إنزال قصاص بالمعاني الممنوحة للمكان من جماعات أخرى، بعد تحصيل الغلبة فكريا، أو مصادمة. وكذلك يجري التغيير باتفاق الأنظمة طرفاً أوحد يجيز نقل المعاني من حيّزها، و "يصححها"، ويقومها، أو يعدمها، كي يستقيم لها تأكيد المذهب بقسر التاريخ على "التواطؤ" مع أزية المعاني المنسوبة إلى شعارها، ومع أبدية الصواب في نظرها إلى كل ممكن أو محتمل. هكذا تنقلب أسماء الأعياد الجاهلية إلى أسماء الأعياد الإيمان، وشوارع الجبابرة إلى شوارع أبطال "مناسيين" لفكرة النظام، وأسماء القرى الغربية إلى أسماء أليفة من لغة المُسيطر، مع إصدار المراسم باحتكار أسماء الساحات، والملاعب، والحدائق العامة، والمنزهات، وتورث المكان أنصبا على أنقاض أنصا، مُعلنة النسب على شجرة فضائل الحاكم وصفات حُكمه العادل دما عن دم.

قصور الحاكم السابق تغدو، في عصمة الحاكم اللاحق، إلى "قصور الشعب" الممنوعة عليه. الطريق الموصوفة بخيال الحكايات تغدو طريقاً موصوفة بخيال الحزب، وابتكاراته. تُلغى من التداول أسماء حيوانات بعينها للتشابه بينها وبين أسماء الحاكمين. تُلغى ألفاظ بعينها من التداول على محمل المز والهمز. لربما نجت - من إعادة أسماء التاريخ، والتاريخ إلى صوابهما - بعض الجبال، والأنهار، والمدن الكبرى، كونها وطّدت للمكان "إقامة" في حقيقة الانتساب. قاسيون يبقى قاسيون. سيناء يبقى سيناء. أوراس يبقى. دجلة. الفرات. النيل. دمشق. تدمر. الاسكندرية. طرابلس. عدن.. إلخ. إنما لايسهر النظام عن "تدبير" مرادف "قوي" يشهد على حضوره إزاء القديم المفروض "قسرا" بالمعنى على "صناعة" النظام للتاريخ، فيستحدث للجبل الفلاني إسماً توأماً: "جبل الشهداء"، وللنهر الفلاني إسماً توأماً: "نهر المسيرة الظافرة"، وللمدينة الفلانية إسماً صفة: "الفيحاء"، "الشهباء"، "أم النخيل"، "مهبط السلوى". أما المدن المحدث (مدينة الثورة)، والنهر المُحدث (الصناعي العظيم) والسدّ الجبلي، والبحيرة (كلها منذورة للبراكين الثائرة على أنجهم، والتبعية، والدونية)، فأسماءها تستقي من الضرع الأم معنى حصولها عن يد الكيان المقتدر على "إعادة الصواب" إلى الصيرورات. غير أن التاريخ المدوّن ينزع، بخصائص حفظ النوع فيه، إلى توطيد الأسماء الأولى في حافظته، عمارة وطبيعة، بإزاء ما انقلب منها، وما أقصي، وما نُغي، وما استبدل، بإشارات واضحة إلى ما كانت عليه وما صارت إليه.

ما من شك في أن تغيير الأسماء، في الأمكنة، انقلاب على خيالها. وفي الأطلس العربي، الناجي نفسه إلى ممهاة للزمن، في ماضيه السابق على خصائص "قوميته اللاحقة"، وما تحصل من

نظر الدّين إلى المعاني السابقة على سيادته، عواصف من هذا، حتى ليُصير السياقُ الزماني المفعم بانتساب المكان إلى شرع حقيقته إنقطاعاً في بعض فواصله. فما هو من حوزة العرق "الأصل"، الفينيقي، الآشوري، الأكدي، الفرعوني، يتراجع إلى شواهد للدرس والاعتبار، بانفصال ماهية العرق "اللاحق"، المنتسب إلى مصادره النقيّة - العربية أياً عن جد، كأنما أفرغت السيورة نفسها مرةً لتمتلئ من جديد بحاصل آخر. ومن هذا السفح يجري الإشراف المُعقّدي على الأثر بفصل حضوره "المشرق" كجهد للعقل في ترتيب حقائقه، عن قوام معناه الوثني "المعتم" معرفة ومذهب. فـ "خير العالم" هو ما يبنيني لاحقاً في المقام الطاهر لرسالة الحقّ المعقودة على "العرق اللاحق"، وما كان خارج هذا الحقّ المعقود، في "سابق" المكان وزمنه، ينبغي احتواؤه في مراسم بجوهره "المُحزّر"، الذي لا ضرورة - ولا ينبغي أبداً - لأن ينتشر كقيمة خارج حدود ما هو ماض يتعارض أخلاقاً، ونظماً، وقوانين، ومذاهب، وتقاليد اجتماع، مع أركان القدسيّة الوطنية ومساقاتها. وأسماء الأمكنة حاصل من النظر إلى قيم "العرق اللاحق"، التي يتوجب بسطها على الأسماء.

قطعاً، ليس في تاريخ أقاليم الأرض شتى مثيل لما تتخذه الأمكنة من ألقابها، ببزوغ قمر الحاكم وفكر حزبه، كالذي في أقاليم النطق بالضاد (تشبهها الرقعة المُستَبَدّة شرقاً). فالمدينة ظلّ القائد، والساحة شبحه، والشارع أزرار سترته، والدولة - برمتها - قبعته. الأسماء فئات خبز بين يديه يرميها لعصافير الزمن، والمكان الذي يتسمّى بها يُغذّي الوقت خلوداً. ولأنه عريق، ونقي الأرومة، فليس للمكان أن ينحو - في يديه - إلى خلط السياقات الزمنية، بل يتوجب "تطهير" السيورة، وانتقاء الأصلح من الخصائص "الجديرة" بالمقام الطاهر للعرق. هكذا تترجم أسماء الأمكنة إلى عربية صرفة، وتُعاد الصفات إلى حظيرة الفكر القويم للحزب - ممثّل الجماعات بعقد الدم.

قبل حين من الوقت كُلم كرديّ كردياً، فسأله من أين أنت؟ فرد: من القحطانية. أي: من بلدة لها نسب إلى عربيّ قح، جدّ عريق. وإذا استفسره عن موقعها أوضح الآخر أن اسمها كان "القبور البيض".

في ثلاثة عقود تهشم اسم البلدة مرتين: مرة بترجمته إلى "القبور البيض" عن أصله الكردي: "تربسي"، ومرة عن استبداله كلياً بنسب إلى تاريخ "أعيد إلى صوابه". عشرات الأسماء، المخصوصة بالتدليل على "إقامة" الكردي في المكان، اعتُقلت، ثم "نُفيت" عبر الترجمة الحرفية، ثم أُعيدت في منفاها، في بلد عربي من شمال هذه المنظومة. أبقى على أسماء الحقب الأثرية، وملوكها، ومواطن الرّم، لكنها أُعيدت في ما يدل على قوم حيّ بَعْدُ، في أمكنة حيّة بَعْدُ، صيرها الوقت في الخرائط خبط عشواء، تتخبط بها حدود خبط عشواء. وفيما أُجيز النظر إلى أسلاك الأمم العربية في الأرض على أنها "مزق" مقصودة في الجغرافيا، صنعها غدر "الآخر"، وسياسة "الآخر"، ومطامع "الآخر"، وبغي "الآخر"، وكيد "الآخر"، لم يُمكن التاريخ من الإعوال على لغة قاطنيه، في سطر من الأرض ضمن النص الكبير، كي يبرهن للمكان حضورهم: هكذا، أبداً، كان المكان في انتظار "العرق اللاحق" حتى يستتب له مديح العراق، ومديح الأصل الذي هم حقيقته الناضجة بلقح وجودهم. المكان، أبداً، بلا شعب "آخر"، كي يمتلئ بالموعودين. أمكنة كردية بلا أكراد من ضرورات الترجمة إلى عربية صرفة. "سوزان" ستصير "تل المال"، و"هرم رش"، ستصير "صافية"، و"موسيسانا" ستصير "الدجاج الخضراء"، و"هرم شيخو" ستصير "قرية بدر"، و"قولو" ستصير "المرمرية"، "سيركه" ستصير "المحبوسة"..... إلخ.

كان ممنوعاً تسجيل كردي، في السجلات الرسمية، باسم كردي. العروبة تقتضي نقلة في خصائص الدم. وهاهي تقتضي نقلة في خصائص التراب. الأمر بسيط لا يستدعي السخط، أو الاستياء، لأن الكلّ سواسية في رحاب العدل المنتصر، أسماء شخصية، وأسماء أمكنة: حاضراً الوقت هو أصل ماضيه، وعلة وجوده.

ذاكرة بأكملها ثمحى راءنا، على هدي المحو في مراتب "بعض" التاريخ من قبل. سيلتفت الأحفاد إلى أشباح أجدادهم فيرونها في الشطر المعلق من سماء البرزخ، بلا إقامة في مكان. ولأن التاريخ الحاضر يغفل، بقوة اللسان العربي المستنّب على بسطته القومية الباذخة، كل ما شأنه التذكير بوجود "آخر" ذي استمرار، وليس كسابقه "المنقطع" في مفصل ما من مفاصل اندثار الأمم فأبقي له نص في المصنّفات، فإن يُستبقى سطر لـ "بوعي بريفا" على هضبة موزان، التي عثر في جوفها على كنوز في جرار. ستكون النقلة في التعريف أن الرومان، الذين نزحوا إلى فضائهم مغلوبين، تركوا النفائس هدايا في قرية "مهجورة" حتى مجيء أحفاد عمرو وزيد، فلم يسبقهم إلى بسط الكُنه العريق على الهضبة، هناك، أحد قط.

أيّ دعر يكّم الحقيقة بعلم الحزب؟ إنها أسماء كردية لا تخيف أحداً، فلماذا يجردون الأمكنة من إقامتها؟

إلى من يهمه الأمر، ومن لا يهمه

في السنين الأخيرة هذه، المرمية على قارعة حرب أكثر نكالا بما تبقى من تاريخ عربي، تنأى إليّ - أنا كاتب السطور الملقاة على كاهل الفضيحة - ما ظننته مزاحاً في التصنيف، فإذا به، عبر همس بتصاعد، عنصرية في التصنيف.

أوساط من كتبة النقد "الأكاديمي"، يتأوى الواقعية الإشتراكية وأخواتها، وحنّة من العاندين إلى "عمقهم العربي" بعد تيه في الأممية وأخواتها، يتداولون "شرعية" انتسابي إلى الكتابة العربية، لأنني، في بساطة، لم أفصل لأبي بنطالاً يتماهى به مع الزيّ العربي، وتركتُ أمي في زيّ لا يشبه ما ترتديه نساء العواصم. ثم تركتهما، بعد ذلك، يتحدثان الكردية إلى جيرانهم، من غير ترحيب بخطط "محو الأمية" عن اللسان الكردي بانطاقه المعرفة الكلية، الأزلية، في الحرف العربي. ومنذ قليل، في مثال ريك عن امتداد هذا الهمس إلى شواطئ الأمم الأبعد، أوصى ناقد داراً (في مقالة معلنّة بالإنكليزية) بعدم الوقوع في "فخ" ما أستدرج دور النشر الغربية إليه، لأنني أتوجّه بكتابتي - في زعمه - إلى الغرب، وأنقصّد "سهولة" البناء، وسهولة اللغة، لأوفر على الترجمة "شقاء" ملاقة الكردي في نصف الطريق إلى روحه.

أنا كاتب لم يبدأ توسّل "أقليته" بعد حرب الخليج، لتكون مرثية في تعبيره كملاءة سرير يحملها إلى "شفقة" الغربيّ على "هويته". لم أبدأ بعد حرب الخليج المهولة في إهاب "أمهات" الكشف لأتوسّل إلى خطوة في الترجمة. لم تبدأ كرديتي حين اعترف جورج بوش بوجود إبادة أصمّ أذنيه عنها أول الأمر، فقررتُ استغلال صحوة ضميره كي يترجمني المترجمون إلى لغة اليانكي. كتبتُ باللغة الأشدّ ضراوة في التقييد عن نحاس الكردي، وفحمة، فيما كان في مستطاعي بلوغ الترجمة بتدبير سهل كالركاكة المحمولة على إنشاء طاحن، يحمله البعض تحت إبطيه إلى أصدقاء "مفاتيح" في المشورة لدى الدور الغربية، حيث تجري ترجمات بأكملها على إبريق من القهوة.

لم أذهب في اتجاه الترجمة إلى لغة أخرى، بل في اتجاه ترجمة روح الكرديّ إلى عربية تخص شريكي العربي، الذي ينبغي أن "يتعرّف" إليّ بعد اغتراب في صحوة قوميته التي ألزمني بتهجئة إعرابها. ذهبْتُ في اتجاه شريكٍ معني عن اللغة الكردية فذهبتُ إليه، متسامحاً، بلغته، التي هي اقتداري على تدبير حريتي في بلاغتها، وتدبير هويتي في بُلّها الأعرق، مستغلاً استغلال العاشق تواطؤها مع أعماقي على تدبير المعنى، الذي يستحقه كردي في الإشارة إلى دجاجات أمه، وتبع أبيه.

الملفت في الأمر، حقاً، أن "الهمس" المتنامي عن "التشكيك" في النوايا الحقيقية لأدبي، يأتي من وسطٍ احتفى همساً بصدام حسين، وصموده المرتفع على الأفاضل، تباكياً على العمق العربي الذي جرى تهشيمه. لاطائل من التذكير بتواطؤ صدام حسين والغرب لإشاعة البرهة الأكثر دويّاً في الخسارة، لأن هذا الوسط "المتحصّن" بسجاله في تقديس الديمقراطية، وتشريف "الاختلاف"، يريد لنفسه استنثاراً ببوابة المعنى، وتحديد خواصه. هكذا وجدنا "أصولية" جديدة للقراءة ترى تعبير "الأقلية" (الشقيقة) تطاولاً على طموحها في احتكار التعبير عمّا تعنّده هي، بميزان مكسور، واقعاً رديئاً، واستبداداً، وإلغاءً للهوية يستوجب النقد. هي "أصولية" تلنقي وشقيقتها الإسلامية في استنزال الممكن الديمقراطي إلى شرعية لإلغاء الآخر إذا استوى لها السلطان.

يستطيع هذا الوسط، المشاء بخليط من انكسارات لغته على جبهة الأممية، تحويل صدام حسين إلى تجريد في لعبة الحنين المُقتضحة إلى مجابهاتٍ على مقاس شعاره المثلوم: اجتماع "الإمبريالية" الكونية ضد العراق. أمّا تفاصيل اجتذاب صدامٍ لأغا ممنون إلى فطيرة تفاح الخليج، واستنزاف العراق في حرب العبث على جبهة فارس، وتشنّة "التعددية" الحزبية على يدي إبنى عمّيه المأسوفين على شبابيهما، وإبنيه، وترفيه الجاذبية الديمقراطية على مائدة "مجلس الثورة"، وجمالية البحث عن ألفاظ الجهاد، و"التقدير" العاصف للأنوثة بجعل كل شأن خطير، عاصف، مهول، قوي، مزلزل، منسوباً إليها: هي أمّ الفوز بالخسارة - أمّا هذا كله ففيه من ثوابت "البهاء" العقلي ما ينبغي تفويض النظر إلى نتيجته: "الحصانة" الأخيرة للأمة في رمز الرفض "للخضوع، الذي أوجب على صدام حسين، من قبل، تفويت التمرد على "الحصانة" في شماله الكردي، بإعلان "غزوات" الأنفال، المتاح ببركة اسمها للجندي أن ينهب بيت "المواطن" الآخر، عبر إعادة معنى الدولة - عمق الحصن العربي - إلى أصله في البيان الطبيعي: الغابة. وإلى إعادة لغة النهب، بإسراف صفيق، إلى خطاب الدولة، وأخيراً إلى استعارة نسب "الأنفال" في السياق الديني للتدليل على مواجهات الخير المطلق، ممثلاً في عائلة حزب البعث، ضد الشر المطلق مرتدياً شروال الكردي وعمامته. فهل "الهمس" المتخصص، في أنديته، بأحوال أدب كرديٍّ "يتوجّه إلى الغرب الشرير"، مسعى إلى "أنفال" على جبهة أخرى؟

كيف رأى هؤلاء في تعبير الكردي عن قدر الكردي، ووجوده، وممكناته، دعوة إلى تدبير حماية ما من نوع Provide Comfort، وهو ما يعني استدراجاً من كتاباتي للغرب، كي يتدخل في سيادة النص العربي، وينتقص من "مباهجه"؟ حين نحا الغرب إلى تقديم العون، في شكل حماية، كان أكراد العراق يتجهون، أنصاف موتى، في ثلوج الممرات الجبلية، بالآلاف آلافهم، إلى تركيا "الرحيمة"، هرباً من "السعادة" التي وعدتهم بها طائرات الأب القائد السمتية، فهل غدر الكرد بالروح العربية إذا قبلوا حماية الغرب من الموت بغاز الخردل الشفيق، الرووم، الذي تخصصت مصانع الأسلدة في تحويله إلى نفع لعظام البشر؟ ويجهم إذا. إنهم يعرفون كم غدر بهم الغرب الصامت - رحم الإستثمار في خرائب صدام، لكنهم استعدّوا، في فوضى الطحن وفوضى الوعود، أمل الخلاص من عبودية العائلة البعثية، ورماة سهامها عن يد الكيمايا، قبل أن ينكص الغرب إلى الاكتفاء بمراقبة عراق مهلهل، ليتدبّر وجوده سلطاناً على منابع الدم الكوني - النفط. لماذا لا يكون التعبير العربي عن الإستبداد العربي، في الأدب، توسلاً، إلى الغرب لاستدراش شفقة الترجمة؟ لم ألجأ إلى ذلك. الأكراد الذين كتبت عنهم فيهم اللص، والجاهل، والقوي، والمتعب، والعنيد، والمحبط، والقاتل، والجسور، والعالم، والأمي. لم أحول قرى الكرد إلى ملاعب لتدبير الوعي "بحتمية الخلاص التاريخي". كتبت عن الكرد لأنني كردي، وجاري كردي، وأهلي موزعون في قرى كردية، يتكلمون الكردية، ويؤدون الصلاة بالعربية، ولله جلّ جلاله لفظ في لغتهم لا يجعل منه إلهاً آخر غير الذي للعربي، فلماذا لا أكتب عنهم؟ لماذا لا أكتب عمّا يجعل اللغة ولادةً لحقيقتها كمشهد، وعلاقات؟ أنا أتأطّل على "شأن داخلي" في الأقاليم هذه؟ هل الكرد "شأن داخلي" ينبغي على الكاتب استئذان الرقابة العربية كي يتوجّب تصريفهم تصريف أفعال اللغة، ووضع علامات إعراب بلغة الضاد على مخارج أسمائهم؟ القتل شأن داخلي. الذبح شأن داخلي. النظام شأن داخلي. السجن بلا محاكمة شأن داخلي. مصادرة الإنسان شأن داخلي. الثواب والعقاب شأنان داخليان. منع المخاطبة بالكردية، أو الكتابة بها، أو تداول كتب بحروفها، شؤون داخلية. الكردي شأن داخلي في أمصار أشقائه، إذا، فلماذا يتدخل المتدخلون في شقاء الصينيين، والأفارقة، واللاتينيين؟ لماذا التعريض ببينوشيه، وتشاوشسكو، وعيدي أمين، وسيسي سيكو،

وماركوس؟ كلهم يتصرفون بحيوات "داخلية" هي ملكُ الزريرية؛ ملك طلاقات علي حسين المجيد المتفجرة بعد سقاية الضحية بنزيناً، وملك أخي رئيس في بلد آخر يتنجس للسجناء هرباً من السجن ليتصيدهم بالبنديقية. كلها شؤون خاصة في إخفاء معارضين بسرقتهم من بلدان أخرى، هيا، أكملوا موعظة الشأن الداخلي، واعفوا أنفسكم من تنظيرات التدخل في صفو العالم.

ليس مخيفاً قط، وليس خيانة أن يصلي المرء لنجدة تصله من خارج مأ، تعيد الحرية المغمى عليها من الرُّكْل إلى صوابها. الوسط المذعور من انهيار "العمق العربي" ينتظر التغيير، أبداً بالعامل الداخلي، النقي الدم، القادر كصفعة كيم إيل سونغ (التي تزيح سلسلة من الجبال شديدة الانحدار) على الإطاحة بحديد النظام وفولاذة. إن "الشأن الداخلي"، كمصكوك في الأخلاق المُحدثة، "ميثاق" الأنظمة المُعلن كي لا يبيح أحد لعامل خارجي ترويض أحد آخر من فصائلها، فيغدو الأمر عرفاً، ويجري في زيد ما جرى في عمرو. "العامل الداخلي" مقولة تحصين أكثر ألقاً من كنوز قارون. لكن ما وجه "التمييز الكردي" الذي أتوجه به إلى الغرب ليخفأ إليّ على صهوة جواده، معينا كعامل خارجي على ترشيد الواقع "الذهبي" الضال؟ إذا كانت كتابتي عن الكرد "تحريضاً" على الترجمة بعامل "الإثارة" المُغرضة في موضوع كهذا، فالأمر يعني، إذاً، أن الواقع العربي، أمينٌ على رخاء النفوس، صحيح الجسد، عادل المشينة (!!!).

لم أترعرع في بيت تشرب النظر في خصائص كونه عرفاً آخر من هذا العالم. كان أبي الملا، بلقبه الديني الصغير، يرى العرب أقرباء الحقيقة لأنهم فرع الأصل النبوي، الكامن في جيلة الخلق الأول، وهُم خطابُ الله إلى الوجود العارض. لكنني، حين تفوّهت عرساً، ذا يوم، بما يذكر بعراقي، أعدت لي المدرسة محاكمة دُوّبت عظامي لعل كل أساتذة المدرسة الإعدادية و الثانوية اجتمعوا لوضع المحاكمة على سكة أصولها، وتباروا - إلا أستاذ الكيمياء الشيوعي، والجغرافيا الفلسطيني - في إعادة عقلي إلى مسلك الحقيقة: إذا ادّعت أصلاً كردياً، غُذ إلى تركيا. هكذا قال معلم الأدب العربي، ذو الشيب في العارضين. الأكراد هم من تركيا، إذاً!! وافدون طارئون. أعرف أن والد جدي قدم من جهات قرويين إلى أرض متداخلة الأعراق، لم ترسمها الخرائط، بعد، ميوّبة بخطوط زرقاء، وحمراء، وسوداء. جاء إلى أرض كان فيها شركاء لغته، وشركاء ثيابه، وشركاء حكاياته عن البسالة، والخيبة، والغرام المعدّب، في أقاليم صغيرة، كل إقليم قرية لها اسم كردي.

قبل أن أولد، بسنين عشر ربما، لم تكن ثلاثة أرباع هذه البلاد بلداً بعد. ومع ذلك طلب مني معلم اللغة العربية أن "أعود" إلى تركيا!! بالطبع لم أطلب منه، هو، أن يعود إلى الجزيرة العربية، بل - بعد ما طردت من الصف الإعدادي الثالث - تقدمت إلى الامتحان وفق "النظام الحر"، فنقلت خطواتي، جرجرة، إلى الصفوف الثانوية. وها أنا أود أن أكتب إلى ذلك المعلم أنني ابتعدت قليلاً عن مصافي العروبة التي يديرها بشهامة أشعار الفخر، غير أن شركاء له يتبعونني إلى اللغة كي يعيدوا إليّ "استقلالها" من احتلال كردي يتوسل بها الترجمة إلى لغة الغرب الغاربة.

لم اخترع شعباً على مقاس خيال الغرب. لم أهن الشخصية العربية في أي نص. أم تراني أراحم البعض على جزء من خيال المكان؟ إنه مكاني أيضاً. إنه المكان الذي يحق لي، مثلهم، إعادة ترتيبه، والإضافة إليه، وصوغه، وتصويره على حاله. فإن ذهبت في الأمر إلى وجوب تصنيفي كاتباً كردياً، خارج مملكتهم، فإنما لم أدع، قط، أنني غير كردي. أي: لم "أخدعهم"، فجاءة، لأقتنص ما "يثير" الغرب، و"يحرّض" على الترجمة. منذ "دينوكا بريفا"، في العام 1973، وأنا مسترسل في القبض على "البرهة الكردية". فليقرأوا "البرهة الكردية" بالحق الذي يقرأون به

يابانياً مترجماً إلى العربية فيبتهجون باضافة شئ ما إلى معرفتهم بأحوال العالم في نص أدبي. أم أن وراء الأكمة عود زرياب؟

لم أساوم في اللغة. لم أساوم على جعل النص رقعة معرفية بجسارة تحميل المعنى حروبا على جبهاته المتعددة. لم أساوم على استدراج نفسي، وقارئ، إلى امتحان يصل إلى حدود الملغز، كون الملغز باباً من أبواب الحقيقة إلى التيه العادل. وأنا، بضراوة البناء عندي وتركيبه، الأكثر صعوبة على الترجمة. فأي غرب أتوج إليه بأثقاله هذه؟ تعاقب على إحدى رواياتي مترجمان إلى لغة واحدة، ثماني سنين، وهو وقت لم يستغرقه صدور مائة رواية عربية في لغات أخرى. "كاتبكم الكبير.... يترجمه المترجمون على المقاعد في انتظار المترو. أنت صعب، أنت فاحش الصعوبة"، ذلك ما كتبتَه إلي مسؤولة عن تدبير النصوص العربية مُتَبَلَّةً على مائدة الغربي. ربما هي "الاعتناقية الفكرية"، في مقامها من الفراغ الراهن، تزيّن الاختبال كموضوع "جدير" بثقة النظار وقد طحنوا بتسارع الانهيار في منظومة المرحلة. ما من شيء واضح، والذين أوقفوا خطابهم على الديمقراطية، والاختلاف، يختتمون النص بنقطة من "أمهات" النقط المبدولة من بيان صدام وبلاغته. ربما هم يتسلون، لكنها تسلية دموية في انتظار انتشال فكرتهم من طوفان المازق.

قامشلوکي

"اسماعيليتين" اسم لا يستقيم على نحت لغوي، أو تصريف، أو تننية. ولا يرقى، في القياس، إلى "حسنين"، أو "محمدين". هو، في الأرجح، شغب من هفوات الخيال البسيط حين يمزج علوم دينه البسيطة بمخرج الحروف على لسانه البسيط.

منذ تسلّم اسماعيل بن ابراهيم الرافل في نعيم الحقائق الأولى طازجة عن يد الوحي في أور جسامه نقل العرب العاربة، من رحم زوجه جرهم، إلى سدة النسب الإلهي، لم يخطر بباله أن شخصاً أحمر البشرة، وأحمر الشاربين، سيعيد ترتيب اسمه على نسق التوسل إلى الله توسل المدد بكرامة الأسماء، فيضعف المُمكّنات اللامحسوبة، لتستتب لروحه الخالدة، وخیال جسده الفاني، شفاعه المعنى وشفاعة الحروف: سمى نفسه "اسماعيلتين"; سمّاه أبوه الهواء اسماعيلتين.

ليس غريباً التمثّل بجلال الكثرة، على نحو "كمالات" و"سعادات"; والتمثّل بجلال المثنى كمكان يجاور الكثرة، مثل "حسنين". لكن، كيف اتفق للأحمر الشاربين أن ينصب لمثنى المذكر فتحّ انقلابه إلى تأنيتٍ صاخب؟ لن يجزم أحد، عالم بأحوال الرّقرّف فوق ضفاف فروع ججغ الباند نهر اللاتعيين، أن "اسماعيلتين" جازف بعظامه كي يصحح دورة العلم الكليّ الناهض على سدنّين: خیال التذكير وخیال التأنيت. "اسماعيل" بقي على حال الأصل والمرجع، ذكرًا مشمولاً بوعد النبوة في كل إرث. وقد لحقته التننية على صفة البناء (اسماعيلان)، ثم جرّد من صفة البناء (في مصطلح الإعراب) فأجيز منصوباً أو مخفوضاً أبدياً، ثم أكملت الدورة بتاء التأنيت، فحصل الإعجاز: "اسماعيلتين"، متحرراً من الإعراب العربي، لأن الأحمر الشاربين لم يعرف من العربية إلا السّماع، في أسواق الماشية، التي دأب على حضورها ببقرته الوحيدة، يستعرض علوم فقهاء الشّرى. لكنه لا يبيع بقرته، ولا يشتري أخرى: كان يدرّبها على لهجات المتكلمين في أحوال الحيوان، وبراعات الصخب في منطق الدّلائن، كي تكون لها حظوة المخلوق العالم في أسواق السماء، حيث يشرف الحيوان، وقد صار من أهل الشّرى، على أسراب البشر في مقاوهم يُساقون يعون قواعد الإعراب، أو من دونه إلى زرائب خلودهم: مسالخ الأبدية.

كان اسماعيلتين بصراً، إصراراً غير معهود، أنه كردي. يتكلم الكردية مع مئة الشارع، لكنه يحدث مئة بيته بالعربية على لهجة "المحمّيين" المنقادة لشرارات غامضة من أنفاس اللغة الآرامية (وهو زعم التخمين، لا التاريخ). أما الأكراد فردّوا اسماعيلتين إلى بلاغة هجينة في أصول الأعراق: قطرات من دم تركي، في إنبيق عربي، على نار كردية (وتلك إضافة الحسنى إلى الجار). والأمر ليس كذلك، في الأرجح. لكن العلوم تزل "عن صهوات" مفايلها في الشمال السوري شمال الجفاف العاقل، مدبر منهج الدولة في اختفاء الأنهار. مئة "المحمّيين" تتشرف بانحدارها من السطر الثالث في "تغريبة بني هلال". هم بقية بني هلال المنظومة شعراً يتشاجر العروض فيه شجاراً لا تتجو منه أبخر الشعر، ولا سواقيه، ولا تداوله الطينية. المخطوط المتاكل في "دير زعفران"، بنواحي ماردين، يردهم إلى فرع سرياني.

وتصفّهم وثائق بريطانية تصنيفاً عليه توابل الكرد وملحهم. أما أن يكون اسماعيلتين نظماً في سلالة الهالبيين، مبنياً على شطرين متقابلين من نحو عربي، وصرف كردي، فالأمر يحوجه "تعديل" جغرافي في ميزان الجهات: بنو هلال من أهل نجد. هاجروا إلى صعيد مصر فلم

يبارحوه. ويشهد لهم المعجم بالفصاحة. فكيف حلت أرواحهم، بعد ذلك، في أرض "الأومريان" الممتدة تحت ظل طوروس، وباتوا "محلّمين"، ينسب إلى "محلّ المانة"؟ أما فصاحة "اسماعيلتين" العربية فهي تجريدٌ من مناسك النحت، والمزج، والتركيب، و"حصصة" الحروف: "قي مؤ قي" (لماذا ليس لماذا؟). "قي مؤ تاكل" (لماذا لا تأكل؟). "أشوم إنت" (كيف أنت؟). "أكرز تاتروخ" (أين تذهب؟). "فمتو جيتو راس زبش وشقيتو" (قمت فجت برأس بطيخة حمراء وشقته)... الخ".

سكن اسماعيلتين، بمصادفة متنااسبة الأجزاء كالقوس، في البرزخ الضيق بين الحي الغربي وقرية "هليليكي" الرهيفة الليل كشفرة تقطع أوردة الظلام، كل يوم، فيسيل دوي طلقات البنادق في الشمال المقسوم بأسلاك يتبادل خلّعها الدرك التركي ومهربو التبغ، على الجهتين. حدود تختلط في الفراغ، الذي تطفو على هبانه مدينة اسمها "قامشلي". حدود تغدو شمالاً مرة، وجنوباً مرة أخرى، في التدوين الشفهي على ألسنة القرابات البشرية، التي فصلها الهواء المغلول بأسلاك هي حدود العقل القومي في ابتكار خصائص فريدة للحق في امتلاك الهواء.

هل "هليليكي"، المجاورة لدغل الصفصاف المفقود، بعض من أنفاس بني هلال، في مخارج الحروف ومدخلها، لتؤكد للمحلّمي اسماعيلتين أنه شديد السهو عن التاريخ الأرضي؟ بعشيب هليليكي يترعرع خيال بقرته، فلماذا انتسابه إلى الكرد؟ إنه يملك "التغريبة" كلها. يملك الراوية القابض بقراءته على مداخل التاريخ، إرثاً بعد إرث. هذا ما قد تؤكده روح "دلشاد" له، بعد دورة خفيفة على معارج السماء، من "كوماجينا" إلى "سري كاثي"، ثم الهبوط في بساتين السريان، جنوب السرايا القديمة.

إن كانت اللغة السريانية تحفظ في خزائن مَهْمَلَة من علومها عظاماً من الآرامية، مثلها مثل الكلدانية، فلا منجى من التأكيد أن "اسماعيلتين" قد ضلّ الطريق، في عودته من أسواق الماشية، ليدخل سهواً إلى الفرسخ الأول من "فراسخ الخلود المهجورة"، التي تولى تدوينها، كسيرة غامضة، كردي من قامشلي، مؤرخاً لترجمة الأرض إلى لغة السماء. لكنه عهد إلى أحد الأسلاف بانتحال ذلك، عبر ترجمة لمخطوط سرياني صغير الجرم والحجم لم يُعثر على أصل له إلا مانقله المترجم دلشاد إلى الكردية، في اثنتين وخمسين مجلداً (!!!). "إفقيسوب حُسبوتو دليتو" كان اسم المخطوط، بحسب ماترجمه أبّ يسوعي إلى أصله السرياني عن خُطاطة بالعربية معناها "المُختصر في حساب المجهول"، منقولة عن العنوان بالكردية الكرمانجية على المجلدات المفقودة اليوم: hejmartina nepeniy de kurtkiriy di. أمرٌ ما أشبه بدورة اسم اسماعيلتين، من الخفض الدائم (الكسر) مرفوعاً أو منصوباً أو مجروراً إلى التنثية، إلى التأنيت اللامعهود. لربما كان دلشاد، وحده، قادراً على تصحيح اسم اسماعيلتين بترجمته إلى "سَمْعُو" المنطوقة بالكردية عن أصلها "اشماييل"، وصوغه، من ثم، كاملاً: "دُو سَمْعُو بجار بيسيرا".

(الإسماعيلان ذوا النهود الأربعة). لكن اسماعيلتين لم يلتق دلشاد، الذي جاوره على مبعده فرسخ واحد (بحسب "فراسخ الخلود المهجورة") إلى الشرق من "هليليكي". ولو جاهد بروحه، وعقله، وخياله، معاً، لما التقاه. دلشاد انحدر، أعمق، مع ترجمة "المُختصر في حساب المجهول" إلى تاريخ الروح كتجلّ مطلق للدعر، وكخصومة نهائية بين الحياة مربّبة الإهانة الحنون، وبين المعنى المثعب من تحميل الموت ما لا يعرفه الموت، فيما تولى العنصر الأصل في حقائق وجود اسماعيلتين توجيه خياله إلى تاريخ العبث الخالد ناصعاً، نقياً، في "التغريبة" حكاية أسلافه النازحين، بهزائم العقل كلها، إلى كهوف الهواء في الشمال الأفريقي وغربه، عبر المسارب ذاتها نتي ستسلّكها مللّ الدّين، ومللّ الإعراب، إلى الأندلس مبكى من لم تكن الأندلس لهم ملكاً قطّ.

لا بهمُ ماذا جرى لدشاد. لكن ماذا عن اسماعيلتين، المتردّد، قليلاً بين زعم الكرديّة فيه، وحقيقة الهلائية (بني هلال) فيه؟ قامشلي ستحلّ المعضلة الصغيرة على طريقته القوية في التسهّل، مذ لحق بها "أل" التعريف، بتبني "النسيان" كقانون يخصّ الأسماء، والدم، والهواء، والعقل. وهو نسيانٌ فريدٌ، على أية حال، يخرج ماشياً، بين حين وآخر، إلى السرايا، بورقة "عَرْضحال" تخصّه، مدّعياً أنه لا يفهم الأعراض التي يمرُّ بها، فيشرحون له، بحاشية مقتضبة على الورقة: النسيانُ انتماءٌ.

لم يتأخّر اسماعيلتين مرة واحدة، بتعاقب عيد نوروز الربيعيّ على عمره، في تقديم ولانه للنسيان بتذكيره، عن لسان نار نوروز، أنه نسيانٌ أبٌ نسيانٌ عائلة: نسيانٌ حزبٌ نسيانٌ دولة: نسيانٌ شعبٌ بقرئه، أيضاً، تولّت ذلك، بلسان الحيوان الأعجم، للتأكيد أن النسيان انتماءٌ لا يخصّ الأدمي وحده، بل كانتات المراتب المخفوضة بكسرة الإعراب الأبدية، أيضاً. الوجودُ في أصل أصله، وأرومته، وجذوره، وخليّته الحمضية الأولى نسيانٌ. قامشلي تتدبر، بالولاء لهذا الوجود، تعيين خصائص جديدة لإسماعيلتين، ولبقرفته، وللداكر، والبلدات، والفري، والكور، والمدن المفقودة، والبساتين، والأنهار، وللوافدين في شاحنات الدولة من البادية، ولأغنامهم، وللأسماء العربية المغداة بسمادٍ سخّي، ووفرة من الماء؛ وللأسماء الكردية المنحوتة، من جديد، على حجر المعنى القادم من صحراء جرّهم.

القامشلي، بـ "أل" التعريف، في عناية الدولة. قامشلو، في النطق الخاص بالمتدربين على هواء الجزيرة السورية. أما فصيحها الأعجمي فهو: قامشلو كي، التي لن تغادرها روح اسماعيلتين، لا مغربة، ولا مجنبة. وستسمّع ثرائها بشفاعة الحروف المسكونة بقلقها الأرامي.

سليم برکات
[رسوم جريئة كلها]



فروغ نقد المصن إلى صوبها
نقد نقد النقد إلى صوبها

نقد نقد نقد النقد
سبيل نقد نقد النقد

نقد نقد نقد النقد
نقد نقد نقد النقد
نقد نقد نقد النقد



عصفان في الورد عصفان لأن
 والجناد المروع طرفة نظرة يستنزل
 الكون ذاتها في المسيل المرقع
 صبحها تروى المسحاة
 بصل جرد السماء القليلة
 فيها الأثر العباد



صوتی خبی بر دی ،
هر آنکه آه و تحیت
شیرا گشت کلمه الام ، شهید قشید جهادی
و کما به غلق گشت آه و دورانی ،
بفتح اظفر بی الاوق فارسی در غی الا جهر المنفی ،
و استهزأ ماء فینحی بی جهاد ،
فأذا ما التفت عیني للباب غصنا في الظلام
صوتی خبی اذ ،
هر آنکه آه و تحیت

كلمة

لحيثما لم يبق في خبيثها الخافض بين يدي
 كحيثما لم يبق في خبيثها الخافض في شرفي : عاودان : شقيقا
 تبغ : خبيثان : أسرهما القدم في يقطر الحية إلى
 الصبر ذات القادح من يد الحية على أنزل .

لحيثما للذائد : إلى فاتها : أنا تمسني في هود لها من
 هراجل : أغلق الخافض إلى : ضاقت الجهاد الرقيق
 واستبقني صرعا في المعزول : على قناع اللزهايات
 الشبهت من تعبها أن تبقى : كذا نهايات بعثت
 تأكل النمل على طائر النمل





أيديهم يمسك العيب شهيد
والله أن يضحى الأمان
لستوي الحقيقة نهجاً على أرضها

فيها الموت

في المجدد كمال
في شهيد المجدد
في القدم الصاغر
قدح الأبرار

لا تخف
 واحب الخيل بالخيول، والمطعم ببلد الله المطعم
 ثم السبقني الى فسطاط خيال الخيل، وفي
 السبق الذي يلي الموت، الى توتيت الخيل
 ما اؤتت للـ في فسطاط خيال الخيل
 خلف السبق الذي يلي الموت



مشرف الجبال فما شرف الظير فيه
 على الزريق الذي سبه
 للتراب جناحان في الكفا
 لا يلد شقيقا ولا يمتد
 أو يتقارن ، مثل المرقى ، جلال المحض

نغمات لؤلؤ
 والموسم ، التي أشرفت جرمها
 أغنقت جرمها
 الطير





هاكم المعاني تنضرب بعلامتها الصمغية العارضة،
قدتر الكلى بأقدام حافيات تحت مضادة الكلى.
هاكم القدم حلق كاهن،
والأذن الحافى في الأجران.

هاكم الذي، يستلزم التوثيق، ينفذ الممرير القليل.

هذا العلم
 دأبنا به وابتدأه
 خالق في فكره بعد غايل على المشي الشرق
 ثم عدنا أول الأثر مستوحا على نفس
 في الفقيه في النور الجلي مشهرا
 لم هذا العلم





سُبْحَانَكَ يَا مَنْ لَا يَمُوتُ
 نَقَى لِي فِي الْحَنَانِ ، كَلِمَاتُ سُبْحَانَكَ
 الْفَقْرُ عَلَى خَدَائِكَ الْمَلَكُ الْمَذْعُورِينَ
 أُعِدُّ فِي نَدَمٍ ، أَيُّهَا الرَّبُّ الْعَلِيُّ



أَلَا يَعْلَمُ جُلُودَ الْمُؤْمِنِينَ
 أَنَّهُمْ حَمَلٌ مُّثْقَلٌ
 مُّخَالِبُ السَّيِّئِينَ . وَلَا يَتَذَكَّرُونَ
 أَنَّهُمْ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ
 أَقْوَمُ . وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ
 لَمَنْ جَعَلَهُمْ آيَاتُهُمْ
 سَأَلْتَهُمْ لَمَنْ جَعَلَهُمْ آيَاتُهُمْ
 سَأَلْتَهُمْ لَمَنْ جَعَلَهُمْ آيَاتُهُمْ

السوق هري
صوتها باليد
وعن كغزا السن



محمود درويش

ليس للكردي إلا الريح

الى سليم بركات

يَتَذَكَّرُ الكرديُّ، حين أزوره، غَدَهُ...
فَيُبْعِدُهُ بِمُكْنَسَةِ الْغُبَارِ: إِلَيْكَ عَنِّي!
فَالْجِبَالُ هِيَ الْجِبَالُ. وَيَشْرَبُ الْفُودُكَا
لَكِي يُبْقِي الْخِيَالَ عَلَى الْحِيَادِ: أَنَا
الْمَسَافِرُ فِي مَجَازِي، وَالْكَرَاكِي الشَّقِيَّةُ
إِخْوَتِي الْحَمَقَى. وَيَنْقُضُ عَنْ هُوَيْتِهِ
الْظُلَالَ: هُوَيْتِي لَغْتِي. أَنَا... وَأَنَا.
أَنَا لَغْتِي. أَنَا الْمَنْفِي فِي لَغْتِي.
وَقَلْبِي جَمْرُهُ الْكَرْدِيُّ فَوْقَ جِبَالِهِ الزَّرْقَاءُ...

نِيقُوسِيَا هُوَ امشُ فِي قَصِيدَتِهِ،
كُلُّ مَدِينَةٍ أُخْرَى. عَلَى دَرَجَةٍ
حَمَلِ الْجِهَاتِ، وَقَالَ: اسْكُنْ أَيْنَمَا
وَقَعْتَ بِي الْجِهَةُ الْآخِرَةُ. هَكَذَا
اخْتَارَ الْفِرَاغَ وَنَامَ. لَمْ يَحْلَمْ
بِشَيْءٍ مِنْ حَلِّ الْجَنِّ فِي كَلِمَاتِهِ،
[كَلِمَاتُهُ عَضَلَاتُهُ. عَضَلَاتُهُ كَلِمَاتُهُ]
فَالْحَالِمُونَ يُقَدِّسُونَ الْأَمْسَ، أَوْ
يَرْتَشُونَ بَوَائِبَ الْغَدِ الذَّهَبِيِّ...
لَا غَدَ لِي وَلَا أَمْسَ. الْهَنْئَةُ
سَاحَتِي الْبَيْضَاءُ...

مَنْزِلُهُ نَظِيفٌ مِثْلُ عَيْنِ الدِّيَكِ...
مَنْسِيٌّ كَخِيْمَةِ سَيِّدِ الْقَوْمِ الَّذِينَ
تَبَعَثُوا كَالرِّيشَ. سَجَّادٌ مِنَ الصُّوفِ
الْمَجْعَدِ. مُعْجَمٌ مُتَاكَلٌ. كُتُبٌ مُجْلَدَةٌ
عَلَى عَجَلٍ. مَخْدَاتٌ مَطْرَرَةٌ بِإِبْرَةِ

خادم المقهى. سكاكينٌ مُجْلَخةٌ لذبح
الطير والخنزير. قيد للإباحيات.
باقاتٌ من الشوك المُعَادِلُ للبلاغة.
شُرْفَةٌ مفتوحةٌ للإستعارة: هاهنا
يتبادلُ الأثرُكُ والإغريقُ أدوارَ
الشتائم. تلك تسليئي وتسليةُ
الجنود الساهرين على حدود فُكاهةٍ
سوداء...

ليس مسافراً هذا المسافر، كيفما اتَّفَقَ...
الشمالُ هو الجنوبُ، الشرقُ غَرْبٌ
في السراب. ولاحقائبٌ للرياح،
ولا وظيفة للغبار. كأنه يُخفي
الحنينَ إلى سواه، فلايعني... لا
يُعني حين يدخلُ ظله شَجَرُ الأكاسيا،
أو يبُلُّ شعرةً مَطَرٌ خفيفٌ...
بل يُناجي الذئب، يسأله النزالَ:
تعال يا ابن الكلب نقرعُ طبلَ
هذا الليل حتى نوقظ الموتى. فإنَّ
الكَرْدَ يقتربون من نارِ الحقيقة،
ثم يحترقون مثل فراشة الشعراء...

يعرفُ مايريد من المعاني. كُلُّها
عَبَثٌ. وللِكلمات حيلُها لصيد نقيضها،
عَبَثًا. يَفُضُّ بكارة الكلمات ثم يعيدها
بكراً إلى قاموسه. ويسوسُ خَيْلَ
الأبجدية كالخراف إلى مكيدته، ويخلقُ
عانة اللغَةِ: انتقمتُ من الغياب.
فَعَلْتُ ما فعل الضبابُ بأخوتي.
وشَوَّيْتُ قلبي كالطريدة. لن أكون
كما أريد. ولن أحبَّ الأرض أكثر
أو أقلَّ من القصيدة. ليس
للكردي إلا الريح تسكنه ويسكنها.
وتُدْمِنُه وتُدْمِنُها، لينجو من
صفات الأرض والأشياء...

كان يخاطب المجهول: ياابني الحر!
ياكش المتاه السرمدي. إذا رأيت

أباك مشنوقاً فلا تُنزلهُ عن حبل
السَّماء، ولا تُكفنه بقطن نشيدك
الرَّعويّ. لا تدفنه يا ابني، فالرياحُ
وصيّة الكرديّ للكرديّ في منفاه،
يا ابني... والنسورُ كثيرةٌ حولي
وحولك في الأناضول الفسيح
جنازتي سرّيةً رمزيّة، فخذ الهباءَ
إلى مصانره، وجرّ سماءك الأولى
إلى قاموسك السحريّ. واحذر
لدغة الأمل الجريح، فانه وحشٌ
خرافيّ. وأنت الآن... أنت الآن
حرّ، يا ابن نفسك، أنت حرّ
من أبيك ولعنة الأسماء...

باللغة انتصرت على الهويّة،
فأنت للكرديّ، باللغة انتقمّت
من الغياب
فقال: لن أمضي إلى الصحراء
قلّت: ولا أنا...
ونظرت نحو الريح
- عمت مساءً
- عمت مساءً!

الترجمات
الأعجوبة النقية

الطاهر بن جلون

"أغنية الأطفال الغاضبين"

سليم بركات يضع كتابة حرة ومجنونة وخطرة
في خدمة معرض عجيب من الشخصيات
هاته عاليا... هات النفير على آخره

الواقعية مستحيلة. حاولوا وصف ضيعة من الشمال السوري وستدركون أن ليس سوى طريقة واحدة لتصوير هذا الواقع هي تجاوزه، ابتكاره بفضل هوى الطفولة وقسوة مراقبة وحشية. إن رواية سليم بركات - الكردي الذي عاش حتى عام 1971 في شمالي سوريا - أعجوبة نقية. مفاجأة الأدب العربي الشاب الذي يتطلع إلى قطيعة مع الرواية السوسيولوجية "الملتزمة". سليم بركات الذي يقص هنا فترة مراهقته في سنوات الخمسينيات هو أفضل من أن يكون شاهد عصر. لقد انحاز إلى جانب السخرية والهذيان والأعاجيب اليومية كما هي سائدة على أرض محروقة، بلد يسير على غير هدى حيث يعيش بوليس سياسي وجيش قادم من العصر الحجري. يوضح الراوي أن "عناصر الجيش يأكلون أفاع حية وكلابا وعقارب". وجميع الناس يجدون في ذلك أمرا طبيعيا. يجب القول إن الطبيعي في هذه المدينة التي لا تحمل اسما غريب بما فيه الكفاية. هناك أيضا مجنون القرية الذي لا بد منه والذي يشتم الغيوم والمارة: "تحملون خصياتكم إلى البلدية ليكتبوا عليها محاضر الضبط". تفو على مؤخراتكم". كشوشوش. شخصية أخرى مجنونة أيضا ومحيرة أكثر، يقدم نفسه على أنه "مخلوق جهنمي". سيفي حارسه الجداول الوهمية. "قزو" عتال يتجول متوهما أنه يحمل أكياسا على ظهره، العم الصوفي ينتبأ بظهور كوكب باك، ويعتقد أن "التعب نعمة للمؤمن". باسيل، الفران الأعور الذي يمضي معظم وقته في لعب الورق مهملا زوجته "لامو" التي تمنح نفسها للأجير. خانو، "المستدبرة في البياض المستدير" تضع بلوغ الأطفال على المحك. ابن حجي كفر "مسؤول الضحك على الأرض". يعقوبو، المتسول الفأفاء، لديه عضو طويل بحيث يلف به خصره. "بيري" الحرامي الذي لا يقف في وجهه شيء، لا الرمل ولا الهواء فهو يسرق كل شيء. أمينة، القهرمانة، ملكة حقيقية. جعفر، ملك اليا نصيب، يسمح الأرقام لنلا يربح أحد. مارغو، الممرضة المهووسة بالجنس: "لم يكن الناس يذهبون إلى المشفى للعلاج وإنما للقاء مارغو". حسينو الذي يجمع صور النساء العاريات وبغدي الأحذب كواء الثياب يأتي إليه للتفرج عليها.

تهديد

كل هذه الشخصيات تعيش ضمن فضاء صحراوي يخيم عليه تهديد: عودة ميرو. ليس الرسام. ولكن الدكتاتور الكبير الذي يسلم البشر ليلبس جلودهم. إنه يعيش في مكان ما مع أكباش عملاقة.

الناس يرتلون مدائح الخراب تجنباً لمجبنه ويراقبون الديكة، لأن "هياجهم يشير إلى قرب وصول ميرو".

لاشيء طبيعي، ولاحتى مقبرة توزر. هناك حيث يجتمع الأموات منذ آلاف السنين حول قذر موضوعة على نار هادئة. يجري هذا في الشمال. ولكن الشمال بأسره امتحان مخلوق بالصدفة. إنها قسوة لايمكن للمرء أن يفعل شيئاً إزاءها. أمام كل هذه اللعنات، يعترف الراوي الشاب "سلو" الذي يتأهب للعب دور الرجل: "ولأننا هكذا، لأننا جزء من لهاث الشمال الأبدى، وأبناء آباء انحسرت جباههم تحت مطارق الحكومات فلم يعودوا يأبهون أن يرونا هكذا".

هؤلاء الأطفال الغاضبون الأشرار عديمو الشفقة لايطالبون بالبراءة ولا بالظروف المخففة. ترمي بهم الأمهات إلى الطريق ليتعلموا مبكراً أن "الحياة ليست هدية".

العنف هو صيغة تعبيرهم. يتدبرون أمورهم ويكرسونها فيما بينهم وضد الآخرين. وكما يقولون: "كنا نزوّق النص ونمهره بحافر الحمار".

يكشف سلو قناعه في نهاية الرواية: "سلو الآن رجل. سلو، إنه أنا الرجل الصغير الهارب دائماً. المدقق المتفحص في الحسابات الكبرى للشمال".

يصمم هو ورفاقه على رفض مجيء ميرو وربما على "النهوض بالعالم العربي إلى السدة التي انزلق عنها".

رواية بارعة ومترعة بالشعر رغم كل هذا العنف.

سليم بركات ينتمي إلى ذلك الجيل من الكتاب العرب الذين أسسوا لزوال الوهم كقيمة وللوضوح كمطلب. إنه لايروي الحكايات. والشاعر ليس في خدمة أي أمير. زمن الهجاء والبلاغة قد ولى. ولم يبق سوى سحر الكتابة الحرة، مجنونة وخطرة.

يعرف سليم بركات أن لامنقذ سوى الكلمات، وعلى الأقل لإنقاذ أشيائه. تلك التي يبتلعها الشمال أو يلفظها باتجاه الجحيم.

رواية مدهشة (مترجمة بإتقان، ترجمها من العربية إلى الفرنسية: فرانسوا زبال) تذكرنا عبر بعض صورها برائعة المكسيكي خوان رولفو (بيدرو بارامو).

الترجمة عن الفرنسية: إبراهيم فرحان خليل

* ملحوظة : فهم بن جلون (وربما فرانسوا زبال من قبله) من عبارة (سيفي حارسه الجداول الوهمية) أن كلمة "جداول" هنا تعني "دفاتر وسجلات registres"، في حين أن سليم يقصد بها - وكما هو واضح من سياق النص الأصلي - مجاري المياه. المترجم.

شتيفان فايدنر

نموذج طفولة كردية الاحتواء الجمالي للرباعي سليم بركات

الطفولة والشباب المسكوكان من قبل العنف والفوضى، يُظهران، إن كان الاشتغال عليهما وامتثالهما جمالياً ممكناً بحال من الأحوال، تطرفات كتابية سيرية. نثر الكردي المنتمي إلى سوريا سليم بركات يقع في هذه الخانة. إنه لا يوصف ولا يُشار به للقراء الحساسين، حيث الأطفال الصغار الذين يتم الحكى عنهم، سادّيون كبار. يذبحون الحيوانات مجموعة تلو أخرى، القناذ على سبيل المثال: "درعها الشوكي كان يصعب الامساك بها. لهذا أعددنا للأمر وأخذنا القباقيب معنا، تلك التي وضعناها في أرجلنا كي ندعسها بها. حين كان الضغط يشتد جداً على القنفذ، فإنه كان يمد برأسه من تحت الدرع الشوكي. في هذه اللحظة لم نكن بحاجة إلا إلى سكين حادة. بعد الذبح كان الجلد الشوكي يتراخي. عندها كنا نشق الجلد فوق البطن ونقتشر القنفذ مثل موزة".

هكذا يقرأ المرء - ولا يمكنه أن ينسى ما قرأ بعد ذلك - في سيرة الطفولة لسليم بركات "الجندب الحديدي" (1995). الطفولة المغتصبة يتم الثأر لها بإراقة دماء كائنات خرساء لاحصر لها. لكن هذا العنف الفظ الذي لايحتمله القارئ أكثر، وإن بدا الأمر شاذاً، يملك شعريّة شديدة في العديد من مواضع الكتاب. القسم الثاني من هذه السيرة، الذي هو مستقل بذاته بالكامل، تجري أحداثه أيضاً في القامشلي، هذه المدينة بطابعها الكردي في شمالي شرق سوريا. مرحلة شباب الكاتب المولود سنة 1951 موسومة بالانقلابات المتجددة التي كانت تهز استقرار سوريا في سنوات الخمسينات وبدايات الستينات، وأيضاً بالاحتقار المتعاقب للأنظمة كلها للكردي. لكن الكرد أيضاً يحتقرون سلطة الدولة وممثليها. معلم الرياضة الذي ينتمي إلى الحزب الحاكم في الوقت الحاضر، يسبب التلامذة بـ "أطفال القبة". بعدئذ يأتي الانقلاب التالي، وفجأة يكون المعلم في الحزب الخاطيء: الأمهات يسرن بسكر وعريضة باخوسية أمام منزله، يجرجرنه فوق الشارع ويعاملنه ليس بتحشّم أقلّ من تحشّم أطفالهنّ مع الحيوانات. الفوضى تامة. وحين لا يحدث انقلاب بعد ذلك لمدة سنة، فإن السكان يتملكهم الخوف بحق. لأن الهدوء والسلام هما بداية النهاية: بعد خمسين سنة من السلام، بحسب الخرافات المسيطرة، يأتي ميرو، وهو راع ينتمي إلى زمن خراب العالم، يقطع من "الكباش الشيطانية"، وهي بدورها تؤدي بالبلاد. عالم مقلوب: الخوف من السلام هو الأكبر من بين كل المخاوف الأخرى.

فوق ذلك فإن الجو في حكاية مرحلة الشباب هذه ليس ضاعطاً تماماً في القسم الأول من السيرة الذي موضوعه الطفولة. بين كل ذلك العنف فإن فكاهية غرائبية تنبثق دائماً من جديد ممتلئة لزاوية النظر الشبابية التي يتم بتواصل القص من خلالها. المستشفى الوطني على سبيل المثال، تقف أمامه ممرضة متوحشة شبة، والمفتاح إلى هذا المستشفى الفاسد هو أوعية عينة البول التي على المرضى والأصحاء على السواء أن يعثّوها، إن أملوا أن يدخلوا هذا المبنى. يتم القص بمعزل

عن أي تفكر ومن مسافة قريبة بحيث التفاصيل الأدق تظهر واضحة وقابلة للقبض عليها. هنا تكفي لأجل عريضة وقصص بضعة بطيخات، والأصدقاء في النهاية يتدحرجون وينزلقون على بقعة وحلّة من الغبار وعصارة البطيخ، إلى أن "طلت ذبابات سوداء وزرقاء في شعرهم الذبق، ذبابات زحفت خارجة من شقوق الأرض بعد أن شمت الرائحة الحلوة". مقاطع كهذه تمنح الكتاب حسية خشنة كبيرة قلما يوجد، في الأدب العربي المعاصر وفي آداب أخرى أيضاً، لها نظير. وحيث أن موضوع حكاية مرحلة الشباب هذه ليس إعادة قصّ تدرّج وتطور البطل، وحيث لا تنقف الأنا التي نقصّ في الواجهة، فإنّ الحكاية تُعوّض وتثاب بهذه الحسّية وبها يُساهم في الأصالة المنعشة لهذه السيرة. هذا وعلى أمل أن يكون بمكنة المرء قريباً أن يقرأ المزيد بالألمانية من نتاج سليم بركات الذي كتب عدّة روايات دكناء - فتانة.

الترجمة عن الألمانية: عبدالرحمن عفيف

تعالج المقالة كتاب سليم بركات "هاته عالبا، هات النّفير على آخره..! سيرة الصّبا".
المقالة مترجمة من كتاب الكاتب الألماني شتيغان فايدنر تحت عنوان: Orient Erlesener -
النّشرق المختار". وهو صادر سنة 2002 في فيينا.

أيضا ماخوت - مند تسكا

الشبكة الكردية، في كتابات سليم بركات

غالباً ما يعود الكتاب العرب المعاصرون، خصوصاً، في النصف الثاني من القرن العشرين، إلى فترة الطفولة، ويكتبون عن أنفسهم برغبة. يتجلى هذا المنحى في أعمالهم الأدبية المكتوبة بأسلوب السيرة الذاتية. تحتوي هذه الأعمال على ذكريات مصاغة بأسلوب أدبي، يحتفظ بمسافة بين الراوي - السارد وبطل الرواية أو القصة، عادة، بهيئة شخص واحد، من جهة والمؤلف من جهة ثانية. رغم أن العالم المعروض يخضع لخيال الكاتب وفتنازيمه إلا أنه على الأغلب، يبقى محافظاً على كثير من الملامح الواقعية التي عايشها الكاتب أو تطابق معها في فترة الطفولة والشباب. ومن هنا يمكننا القول: إن هذه السيرة الذاتية هي نوع من أدب الواقع الذي نلمس فيها ومن خلالها معرفة عميقة بالقضايا والظواهر المطروحة.

نقطة الانطلاق لتطور الحدث هو الشعور بالانتماء الذاتي الاجتماعي لدى البطل - الأبطال النابع عن تماثلهم مع محيطهم الخاص. هؤلاء المؤلفون تجمعهم العربية باعتبارها اللغة التي درجوا على التكلم والكتابة بها عادة، لكنهم غالباً ما يتمايزون أو يختلفون بثقافتهم العرقية التي ينحدرون منها. إن مصدر التوتر، مثلاً، في "نجوم أريحا" للكاتبة ليانا بدر، نابع من مأساة اللاجئين الفلسطينيين المنسلخين عن جذورهم، وفي رواية "ذاكرة الماء" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج، نرى المأسى نابعة من التطرف الديني الذي اجتاحت الجزائر في تسعينيات القرن الماضي متمثلاً بالأعمال الإرهابية. الفتية في قصة "حجارة بوبيلو" لأدوارد الخراط و"عزيزي السيد كوبانا" لرشيد الضعيف، ينمون ويتربعون أطفالاً في مناطق الأقليات المسيحية في بلدانهم. الأول من مصر، والثاني من لبنان.

مؤلف "الميرتان" رواية السيرة الذاتية في جزئها: "الجنبد الحديدي"، و"هاته عاليًا، هاته النفير على آخره" هو سليم بركات، السوري الجنسية، الكردي الأصل الذي يخصص رواية تحكي قصة ولد ينشأ ويتربع في شمال سوريا ويبقى حتى آخر صفحات الرواية مجهول الاسم. يتربع هذا الولد في وسط متعدد الثقافات والأعراق، ويشعر كأنه سمكة في الماء، حتى أنه يعرف من هو، الأمر الذي يحرره من المشاكل المرتبطة بالهوية. مع ذلك فهو منذ نعومة أظفاره يتماثل غريزياً مع بيئته، الكائنة عند الحدود السورية- التركية، المتعددة القوميات والمذاهب. غالباً ما تسمى هذه المناطق في الرواية بالشمالية أو الشمال وتبدو منطقة شير واضحة المعالم والحدود، لكن من يسكن في هذا الشمال؟

مواطنة الشمال

تاريخ الشمال في رواية بركات يعود إلى أعماق التاريخ القديم الذي نجد صدهاء في الوقت الحاضر، وقرى الشمال المترامية في الجغرافيا تشترك جميعاً بنفس المحاصيل والثمار وكذلك العادات، بدءاً من الأشوريين وانتهاء بالأكرد والإيزيديين، حسب رواية سليم بركات. و"كانت القرى الأشورية لاتبارى في زراعة الكروم، أما القرى الكردية واليزيدية فلا تبارى في الرعي

وتربية الدواجن، وفي بعض المزروعات الصغيرة كالقثاء والقطن. ولم يكن كل هذا لافتاً للنظر قياساً إلى غربة اليزيديين. كنا أطفالاً آنذ، لايعنينا التاريخ الذي يصنف اليزيديين فرقة باطنية، لايعنينا منشأهم، أو دور بريطانيا في صنعهم أقلية من أقليات الشرق كما اعتادت أن تفعل بعالمنا الغارق في ماضيه حتى الاختناق، أو الراكن إلى الرضا حتى الاختناق. كنا ما بين مستغرب أو مندهش، آنذ، بأولئك الرجال الذين يضفرون جدائلهم كالنساء، ويُرخون شواربهم الكثة فلا تبين شفاههم. كانوا لا يستحمون، يقدسون الملك الطاووس، أي الشيطان الأكبر كما يقولون" 1

في هذه الرواية يبدو كيف تعيش ثلاث أقليات وجماعات على الرغم من نقاط التشابه المشتركة بينهم، إلا أنها تمارس عاداتها وطقوسها بشكل مستقل تماماً. في الشمال كانت تسكن أقلية يهودية كذلك، والشباب كانوا معجبين بجمال الفتيات اليهوديات الواتي اشتهرن بجدل شعورهن حتى خصورهن. تعيش الأقليات جنباً إلى جنب في محيطها العربي وغير العربي. في هذا المحيط، يتميز البدو بحفاظهم على نمط حياتهم القديمة بحيث يبدو من الصعب عليهم أن ينصهروا في الحياة المعاصرة. يصف ذلك سليم بركات بخفة ذكية حيث يقول: "ليس سقوط حكومة مانراه؛ لا، ليس صعود حكومة. بل البدو يهجمون على سينما شهرزاد. كان البدو يقتحمون المدينة من كل الجهات. بدو راجلون، وبدو في عربات تجرها البغال، وبدو في شاحنات كبيرة. بدو إذ ينفضون الغبار عن ثيابهم تطو غيمة صفراء على طول الطرق وعرضها، ولربما غطت المدينة ليومين" 2. البدو يمثلون مجموعة أثنية أخرى، قد نشأ وتربى في جوارها الفتى - بطل الرواية الذي يقطن مع آخرين في تلك المنطقة المسماة بالشمال. في هذه المنطقة بالذات تمر الحدود الدولية المشتركة بين سوريا وتركيا، تلك التي رسمت من قبل الإنكليز، لكن السكان المحليين لا يعترفون بها، بل أنهم ينظرون إليها كخط وهمي على الرمل، يسهل تجاوزه. من هنا تراهم يشعرون برابطة مع سكان الجهة الأخرى المقابلة من الحدود، خصوصاً مع الأكراد أبناء الشعب الواحد.

عن هذه الأمور والصعاب وتلك الموزائكا الأثنية والروابط المتعددة المتشعبة التي تجمع الأكراد ببعضهم وبسواهم، بغض النظر عن الحدود الدولية القائمة (الوهمية بالنسبة لهم) وبعد مرور سنوات، يجري التكلم - الكتابة، بشكل شاعري جميل وأخاذ وبطريقة العارف المجرب المعاش لتلك الحياة. ثمة حركة متواصلة تجري في منطقة الحدود، يسجلها سليم بركات في روايته على أنها خروج على القانون أو أنها غير شرعية.

نقرأ في "الجندب الحديدي": "مدينتنا على تخوم تركيا. بيننا وبينها خط مديد من الأسلاك الشائكة، لكنه لا يثبينا عن عزمنا على دخول بلاد لانعرفها... وندخل تركيا عبر دغل صغير من أشجار الكينا والعليق. يقول لنا دليلنا الصغير مثلنا (12 سنة) إنه يعرف مكان الألغام، والأتراك لا يعرفون كيف ينصبونها جيداً. ويقول دليلنا الصغير: إذا وطأتم مكاناً لبنا، وسمعت صوت طرطقة ضعيفة فهناك لغم. وإذا وطأتم لغماً فلا تتحركوا قط، وأنا كفيل بالباقي... وندخل ماردين، مدينة الزبيب ومشتقات العنب. نبادل الناس هناك التمر بالتبغ (لا نخل في تركيا، وكيلاو التمر يساوي خمس علب من التبغ الفاخر). ونبيع التبغ، حين نعود، إلى البقالين بسعر بخس" 3.

الحدود لا تشكل في الواقع العملي وفي تلك المناطق التي يعرف الناس فيها بعضهم بعضاً، حاجزاً أمام التجارة الصغيرة أو الكبيرة ولا أمام الحب والجريمة أو الأعمال غير المشروعة. غير أن الشعور الحي الجاري في العروق بالانتماء المشترك مع سكان الجهة المقابلة من الحدود، يجعل العالم الذي ينتمي إليه البطل أكثر رسوخاً وغنىً وتنوعاً وإثارةً. وعليه، فهو كردي يحاول مواصلة حياته على أرض مشتركة مثله كمثّل الآشوريين والأيديبيين والبدو والعجر والسوريين والآثراك. فالجميع ينتمون بشكل رمزي إلى موطن أو مواطنه الشمال.

القبائل والأساطير المشتركة

في روايات بركات التي اطلعت عليها حتى الآن (حتى 2002) تمر شخصيات متعددة لكننا لانستطيع في الغالب الأعم، أن نفرز انتماءاتها بسرعة. يعني من الصعب أن نضعها كلها في سلة واحدة، وعرف واحد، ونغلق عليها نوافذ التلاحق أو التداخل.

لاندرى، مثلاً، إلى أي مدى تجري الحدودات المرنة أو القلقة في البيئة الكردية، التي ينتمي إليها البطل، وإلى أي مدى تتم خارجه. هذه الأحداث تتم، على الغالب، في المدينة التي وصلها مع أقرانه فتى حرك وشقي. على أن هذه المدينة بكافة مكوناتها الأتنية تعيش في حالة فقر يسودها العنف والعدوانية، كما يرى (نزار أغري)، في حديثه عن "السيرتين"، بأن الطفولة تفتتح على العنف الذي يسمح كل شيء حوله. تبدو الطفولة للوهلة الأولى زهرة بريئة، وهي تبسط نفسها تمتص الغبار، أول ما يراه هو مقطع من أرض تدعى الشمال، وهي جغرافيا متمردة على حركة الكواكب، هنا يبدأ الطفل طفولته طبقاً لقانون قوة مكتوبة في روحه، وفي قرى الشمال. 4

في العالم المحيط بالفتى ثمة مكان للسرقة والقتل واغتصاب الفتيات والنساء، وللخاطف مكانه كذلك، مكان للرحمة والفتك، للصدقة والخيانة، للحب الحقيقي والآخر المجاني، للتطفل والجديّة، للرجولة ونقيضها للكرامة وانعدامها.

بركات في سيرته الذاتية يكتب بشكل طافح ومعبر عن تلك الأمور، عن تجربة الفتى الذي استطاع أن يواجه كل تلك الصعاب المحيطة به. يصف عالمه بكل تعقيداته وتناقضاته وغرائبيته ورحمته وقسوته، بدون رافة أو مهادنة. يعود بعد سنوات إلى هذا العالم ليحدثنا عنه بأسلوب شاعري أخاذ. بالرغم من معاناة الفتى ومتاعبه التي أثقلت كاهله، إلا أنه تمكن من النظر إليه بموضوعية، ربما لأن هذا العالم له حياة يومية كأنه خارج نطاق العنف الذي عابشه الفتى كذلك. تمر غاليري الشخصيات عبر مشاهد اجتماعية متعددة، من ضمنها شخصيات ومواقف غريبة. من بينها شخصية شيخ ضرير له زوجتان متسولتان لا تكفان عن المشاجرة والملاسة فيما بينهما، لربما بسبب الحرفة، بينما يقوم الزوج باتفاق ما تجمعهم الزوجتان من صدقات الناس على بطاقات السينما؛ له ولأطفال الحارة. عاهته البصرية لاتمنعه من التمتع الذهني والحسي، لأنه يتعرف على أحداث الفيلم من المحيطين به في السينما.

ثمة شيء آخر ملفت للانتباه يتمثل في تنافس شخصين مرشحين لمنصب إمام في جامع مبني حديثاً. لكل منهما أنصاره ومعارضوه، بحيث يصبح جو المحلة ساخناً بسبب الصراع بين المتنافسين. يشغل الدين مكانة هامة في حياة المدينة، ولذا فالجامع شيء ضروري جداً.

وكل ذلك لا يمنعنا من ملاحظة أن ما يسمى "بالإسلام الشعبي" له أهمية كذلك، خصوصاً فيما يتعلق بجانبه المرتبط بالأوساط الصوفية بغض النظر عن درجاتها المتفاوتة في التصوف وبالمعرفة التي تتسرب منها إلى عامة الناس.

رؤساء المحافل الصوفية، أناس مؤمنون وشيوخ محترمون يقومون بالتعاون مع مريديهم باستقطاب الناس لطقس الذكر، حيث يمكنهم سماع الصلوات، والشعر وصوت الطبول، ويصبحون جزءاً من المشهد المذكور، خاصة وأن المصلين يتأرجحون بمصاحبة الموسيقى. البعض منهم قد يبلغ نشوة تصله إلى الوجد فيغيب عندها عن الوعي. هذه الطقوس تتزايد في أيام البرد عندما يشتد الجوع، وهذا ما يوحي لنا بأن تلك الصلوات تمارس لإبعاد شبح الكارثة المحتملة. المتصوفة في رواية سليم بركات يساعدون الناس عملياً أيضاً، أي في حياتهم اليومية، وقت الأزمات خصوصاً، فهم يوزعون عليهم خبز الشعير المتيسر حتى أن المرء لا يشعر بطعمه لكنه نوع مفيد من الطعام.

يبدو لنا أن ثيمة التصوف وأجوائه في قصص بركات تمثل قطباً مضاداً للعنف والقوة والقسوة لأنها تتمثل بحب العالم، والصداقة ما بين الناس والتأمل وهي شعارات الصوفيين. يخلق المتصوفة في المدينة جواً خاصاً مفعماً بالشعر. هم يبحثون في العالم المحيط عن الرموز والإشارات الميتافيزيقية للوجود، من ثم يهدون الناس إليها وبهذه الطريقة يرفعونهم عن الإحساس ببؤس الحياة.

كتب بركات حول ذلك قائلًا: "إسمه" الصوفي "هكذا عرفناه، ونسينا اسمه الحقيقي. لاتعثره حَمَى "العلامات الكبيرة" إلا في الربيع. لثلاثة أشهر في السنة يقرأ السجل المفتوح وسع الأفق، يقرأ الحيوانات، وخطى البشر، والغيوم، ومواعيد النجمة الباكية قرب نجمة الصباح. "واكبدي". يهمس لنفسه بصوت عال. "واكبدي". خرافنا نتكلم في الليل بكلام الإنسان. تظهر النجمة الباكية وتختفي من غير أن يراها أحد"5

لقد جذب التصوف سكان الشمال إلى هذا الشكل من أنماط الحياة الذي يختلف كلياً عن نمط حياتهم السابق. إلى جانب ممارسات الصوفية، كان الناس يمتحون من عالم الأسطورة والحكاية الذي أثر بالطبع على عالم الطفولة بالذات. كان الأطفال يخافون من شخصية أسطورية خرافية تظهر عند غروب الشمس بصحبة خرفان من الجن يهاجمون الأرض مهددين الأمن والرخاء بين الفترة والأخرى.

في جو المتناقضات والمخاوف والقلق والمصاعب اليومية المحيطة بسكان الشمال، هناك ثمة حالة تخفف من وطأة المعاناة والخوف، تتمثل بالأعياد والأفراح. كانوا ينتظرون وقت الحصاد ودرس القمح، بفرح لا يوصف. في هذا الوقت كانت تقام المهرجانات في وليمية كرنفالية ضخمة وسط سكان المنطقة، يتم فيها سلق القمح ويحضر البرغل كذلك. الفرح الأكبر كان يتم لدى الأعراس التي تستمر لسبعة أيام. عدا ذلك كانت هناك أعياد أخرى كثيرة ليست دينية أو طقسية فقط. وعليه فسكان الشمال المار ذكرهم يعرفون كيف يفرحون. لم تكن مدينة الفتى إذن تنتمي فقط إلى هذه الفئة العرقية أو تلك فقط، وإنما هي جزء من كيان وطني عام. ومن هنا فالفتى يعيش في ظل هاتين الفكرتين دون تناقض داخلي على ما يبدو، إذا ما استثنينا معاناته كفرد ذي انتماء محدد. يصف لنا المؤلف تلك الأعياد والمناسبات بإسهاب لا يخلو من النقد المعلن والمبطن الموجه إلى

المنافقين والدجالين وذوي النفوس الضعيفة، أو أولئك الذين يسعون للتسلق السريع أو الحفاظ على مواقعهم. نقرأ على سبيل المثال: "أعياد لماناسبات لها، نصنع فيها حقائبنا المدرسية من كثرة الركض وراء معلمين يزداد وهج حناجرهم كلما اقتربوا من السراي. أعياد للأعياد، وماناسبات للمناسبات. وفي كل هذه التعاقبات المتصلة يقدم بُغدي وصلة مسرحية، بمساعدة شريكه إبراهيم، بائع الثقل، (أي بائع بذور البطيخ، وفستق العبيد، والفستق الحلبي، والحمص، والبنق، إلخ). وإبراهيم يقف بعريته المزركشة ذات العجلتين أمام دكان بُغدي معظم أحيان النهار، كانا يتداولان، أبداً في مسرحهما الذي لا يتعدى دورين: دور المستعمر وهو للأحدب، والمناضل، وهو لبائع الثقل. إنهما يحفظان دوريهما الأبديين عن ظهر قلب، لكنهما يتجادلان في التفاصيل"6

تظل المناسبات والأعياد الوطنية شيئاً مشتركاً للجميع. سوى أن هذا الفتى المليء بالنقد والتهميم يمر في طريقه من الأقلية التي ينتمي إليها إلى مساحة أرحب متمثلة بالانتماء الوطني العام، وبهذا فهو حامل وعيّن وشعورين معاً، بحكم الضرورة.

ينمو بطل الرواية ويتغير، فتستحوذ المشاعر والعواطف على حيز مهم في كيانه. عموماً، هناك عادة أو تقليد شائع لدى سكان الشمال والعرب والشرقيين عموماً، يتمثل باختيار الأهل زوجة لابن. وهذه المسألة، لم تعد في واقع الحال اليوم، عرفاً أو قاعدة لأمحيد عنهما وسط الفتيان أو الشبان الراغبين بالزواج. سوى أن بعضهم يحاول الوصول إلى الحبيبة، لكنه غالباً ما يفشل في تحقيق مسعاه وحلمه، بسبب العادات والتقاليد السائدة. فعندما يجتاز البطل "دينو" مصاعب ومعوقات الحياة والدراسة ويصبح معلماً، من أجل أن يتساوى اجتماعياً مع محبوبته، كان يظن أن حلمه سيتحقق بسهولة، خاصة وأنه أصبح ذا مكانة في محيطه وذا استقلالية اقتصادية، يرفض أبوها زواجها منه.

ثمّة فتى آخر يحلم بالزواج من ابنة عمه وكله أمل بالموافقة على زواجه بمساعدة التقاليد، يظهر فجأة أمامه عائق آخر لم يحسب له حساباً، هو من صنيع العادات أيضاً: لقد اتضح فيما بعد أنهما رضعاً من ثدي واحد، لذا لا يجوز زواجهما من بعض، لأن زواجه منها في هذه الحالة يجعله مارقاً وشاذاً ناهيك عن كون هذا الزواج في عرف الحرام على الصعيد الإسلامي.

يسلط المؤلف الضوء على بعض العادات في أوساط الشباب وكيف تراهم يتصرفون في فترة المراهقة إزاء الفتيات. هناك طرق عديدة لإيهار الفتيات يقوم بها الشباب، منها أن البعض يقفون أمام مدرسة البنات ويفتكرون طرقاً وأساليب متعددة، وأحياناً مضحكة، لإيهارهن. وإن غابت الفكرة، ترى أحدهم يسأل الآخر عن الطريقة. الملاحظ أن المؤلف لم يترك حتى مثل هذه الأمور دون اقتناصها، بحيث أصبحت "السيرتان" مرنة إلى حد استيعاب سيرة الشمال من خلال تتبع سيرة الفتى.

"إذا، علينا أن نعرض مقدراتنا الخاصة، يقولها واحداً للآخر، ثم يستدرك: ما هي مقدراتنا الخاصة؟ ليست لدينا - حقاً - أية مقدرة مهذبة للفت أنظار الفتيات. سكاكيننا التي تحت القمصان؟ لا، ليست للعرض. مهارتنا في استدراج الدجاج بحبوب العدس أسرققتها؟ لا، ليست للعرض. أقنعتنا المخيفة المصنوعة من الكتان والخيش؟ لا، ليست للعرض. من عنتنا في خلع القطع النحاسية

من السيارات لبيعها؟ لا، ليست للعرض (...). جسارتنا بين المقابر ليلاً، وإفلاقنا للموتى؟ لا، ليست للعرض. وتعتبرنا نوبة تتفتح فيها فظاظات أرواحنا، فالخاسر خاسر: علينا وعليهن إذا"7

التأملات المرة لا يمكنها أن تغير في الأمر شيئاً، لكنها أسعفتنا ببعض التفاصيل في إغناء معلوماتنا عن طبيعة حياة الفتى في تلك المنطقة وما شابهها. فبالإضافة إلى رتابتها وسقمها، فإنها تدفع سكانها للقيام بتصرفات قد لا تكون مقنعة أو مرضية لهم في النهاية. إلا أنها تعبر دون شك عن مرحلة انتقالية في حياة الفتوة. فقد يعني بأن هؤلاء الفتية القاطنين في الشمال وهم في طريقهم للبلوغ يرتكبون ما يرتكبون. لذا نرى بأن الفتى (بطل السيرتين) الكردي المغاير المتمايز عما يحيطه، مستعد للعمل الشاق وللبحث عن أسلوبه الخاص في الحياة، بوسائل شتى، منها مثلاً طريق الاتصال بالحكيم الصوفي.

في عالم سليم بركات المكتوب يشكل الانتماء للجماعة قيمة عليا، يعبر عنها وفق اعتبارات، منها: رابطة الإحساس المشترك، التضامن بين أفراد الجماعة، السعي لتكوين مواقف مشتركة وسط الجماعة، المسؤولية المشتركة والتناغم الاجتماعي. فالجماعة تفهم على أنها كيان بدني وعرزي أو طبيعي 8

من هنا فالجماعية أو الجماعة تظهر في خلفية كل الأحداث وطريقة تفكير الأبطال وهي أساس للطبيعة الذاتية أو الشعور الجماعي المشترك. رغم ذلك، إلا أن سليم بركات يقدم بطله من منظور فردي له مواصفات الفردانية. أي من خلال تفكيره وسلوكه في الواقع. الأمر الذي يسمح له بأن يكون واقعياً أو مشمولاً بعرف الواقعية في قصته الأنفة الذكر.

"الصفة الجوهرية في الفكرة الفردية هي اقتناص الحياة الاجتماعية كنتيجة لتفاعل الأفراد الذين يشكلون كيانات مستقلة. فالفرد مسؤول عن نفسه، وهو الذي يحدد ما هو صالح له أو طالح،، بعبارة أخرى إنه يتعرف بنفسه على الخير والشر. يستند في علاقاته مع الآخرين على التبادل، التعاون أو التنافس وهذا لا يعني وجود مشاعر تعاطف أو نفور"9

رواية بركات تتخذ مكاناً وسطاً بين روح الجماعة والفردانية، باعتبارها قصة واقعية. فالبطل هو ممثل لجماعته الأتنية من جهة، وهو شخصية إنسانية فريدة وغنية. هذه الجماعة النابعة من أهمية التقاليد العقلية تصطدم في هذا العمل بالفردانية المنبثقة من شخصية الفتى غير المادية وغير المستكنة بل حتى المنتفضة على بعض التقاليد والأعراف التقليدية. لذا فمثل هذه الطبيعة يمكنها أن تمنحنا شخصية ثرة، غير تقليدية، تحفز أو تثير اهتمام القارئ.

أن تكون كردياً في الشمال

رواية بركات في جوهرها عبارة عن تحليل أدبي، وبسبب جمالية لغتها، فهي تحليل شعري للانتماء الكردي المركب. لشخصية مزدوجة إن لم تكن متعددة. فمثلما ذكرنا، يشعر الفتى بأنه مواطن مدينة أو منطقة جغرافية، لكنه في الوقت نفسه، ينتمي إلى جماعة أثنائية كردية لها خصوصيتها، ومن مفارقات ومتناقضات الحياة، فهي أقلية وأكثرية في نفس الوقت. لكن كيف؟

يشكل الأكراد أقلية في جميع البلدان التي يسكنونها، رغم أنهم شعب عريق ويبلغ تعدادهم عشرات الملايين. هم أقلية في سوريا، رغم أن بركات لا يحدد المنطقة الجغرافية بالضبط، فكونهم أقلية يحدد وضعهم كشعب.

نقرأ في "السيرتين" مايلي: "تضيق الطفولة، وتضيق البداية: بدأت أعي شيئاً جديداً لم يكن في الحسبان، عنيف وصارخ: أنت كردي. الأكراد خطرون. ممنوع أن تتحدث بالكردية في المدرسة. هذا جديد، لأنك تعرف أن ثلاثة أرباع هذه المدينة المتاخمة لجبال طوروس هم أكراد" 10

في ضوء هذا الاعتراف نصبح أمام منطق مختل يُعبر عنه الفتى حينما يستغرب تقنين حقوق الأقليات من قبل الأكثرية. فهو يشعر كفرد وكمواطن منحدر من أقلية بالتمييز أو بالاضطهاد، الأمر الذي يدفعه للقول: "أنت طفل، لكنك لست أعمى. إنهم يكرهونك سلفاً، ولا تدري لماذا. المعلم يكرهك، ويكرهك موظف الدولة والشرطي. هذا شرط جديد، فلاكن عنيفاً إذن، عنيفاً أكثر مما ينبغي تجاه هذا الاقتحام الشيطاني. تنظر بدورك، إلى أطفال البدو شرراً في المدرسة. تسخر من الحلاقة الغربية لشعرهم، ومن الوشم الأزرق الذي يغطي أنوفهم وخدودهم وأيديهم، ومن بدائيتهم المفرطة. لكنك لاتعرف لماذا يفضلونهم عليك." 11 قد يكون هذا الإحساس حقيقياً فعلاً، وقد يكون مبالغاً فيه بفعل الانتماء لأقلية والعيش وسط أكثرية، وقد يكون جامعاً بين هذا وذاك، لكن الشيء الذي لايقبل الشك هو وجود مثل هذا الإحساس لدى الفتى.

لاستغرب ردة فعل الفتى على هذه الظاهرة، ففيها يكمن سر مشكلة العنف، الإفراط في استخدام القوة الجسدية، القسر وقسوة المحيط التي تتكون فيها وتنشأ ذهنية وشخصية فترة الطفولة. وعليه فالفتى يدرك موقف المعلم والشرطي منه، وهذا الشعور لا يفارقه منذ نعومة أظفاره حتى فترة الشباب، على الرغم من اندماجه في محيطه الذي تضيق فيه معالم شخصيته الكردية في جو متعدد الثقافات والمشارب. وعليه ففي هذه الرواية لا يوجد حديث كثير عن الشخصية الكردية. غير أنه بقدر ما يتذكر هذه الشخصية يصاحبه شعور مأساوي يقلق الشخصيات والقارئ على حد سواء. تظهر في القصة عدة حكايات كردية بالمعنى الخاص لهذه الكلمة، تتشابه بأحداث مختلفة وعديدة. الحكاية الأولى، نراها حينما يدرك الطفل أنه كردي من الشمال ومن خلالها يدرك موقعه، غالبية - الأقلية التي تعني قبل كل شيء، التمييز والاضطهاد في محيطه، ولو أن ذلك يمنحه القوة أيضاً. الفتى المضطهد يعامل في المدرسة أسوأ من أقرانه البدو. فهم بتسريحاتهم الغربية المضحكة والوشوم على خدودهم، وأيديهم وصدورهم يبينون أصلهم، الشيء الذي يخلق فيما بينهم ومحيطهم المدرسي مسافة أو هوة، لاتردمها طفولتهم ولافتوتهم. مع ذلك يشعر هذا الطفل الكردي بأنه أسوأ منهم، ولذا فهو يحملهم مسؤولية ذلك الشعور. نتيجة لذلك تراه يصب جام غضبه على الآخرين، بعدوانيته وشجاره المتواصل مما يثير غضب مدير المدرسة الذي يطلب بدوره حضور ولي أمره، لكن الرجلين لا يستطيعان التفاهم: يقوم على إثرها هذا الموظف الحكومي المتعلم بنقل كرهه للأكراد إلى عالم الكبار، حتى تصبح اللكنة أو اللهجة الكردية عاملاً في تعميق هوة عدم التفاهم. أما الأب الكردي المعتد بنفسه فلم يستسلم، لأنه يشعر أنه على أرضه وبين أهله وبالتالي فلا داع للتهاون أو التخاذل، لاسيما وأن لديه شعوراً بأنه بمساعدة بني جلدته يمكن أن يتعامل مع الناس

الذين يهينونه، كمدير المدرسة والشرطي والموظف، وبإمكانه الانتصار على الخصوم وبعدها يعيش حياته التي يرتضيها.

يصف بركات فترة الطفولة تلك بالعبارات التالية: "كنا أطفالاً بلا طفولة. وكان الكبار يتباهون بوحشيتنا. إنهم يحبون الأطفال القساة. ونحن نحب الرجال القساة الرياضيون يفتنوننا، ونقتدي بالقضايات. لا طفل إلا وفي جيبه سكين، أو على وسطه سلسلة حديد".¹² وإذا كانت الطفولة تتبدى على هذه الشاكلة، فليس غريباً أن يصفها المؤلف على لسان الفتى بالجحيم (أنظر، السيرتان، ص: 30).

الحبكة الكردية الثانية تظهر فجأة، حينما يروي لنا بركات عن الحياة في مدينته/ مستذكرا فمستحضراً شخصيات مختلفة بمغامراتها وهمومها وسلوكيتها. أحد أبطاله اسمه أوسمانو، صعلوك ككل الصعاليك من أمثاله يحب ابنة عمه لكن أهلها يرفضون زواجه منها بسبب الأعمال والطرق غير الشريفة التي كان يكسب بفضلها رزقه. لكن هذا الشاب الطموح يقرر أن يغير سلوكه. غير أن عمله الجديد كماسح أذية لأهمية له في هذه الحكاية، مقارنة بما يثيره انتماؤه إلى عشيرة كولي الكردية من انتباه.

نقرأ: "والكوليون ذوو بأس، ينتصر بعضهم لبعض حتى الموت. كان الكوليون عتالين جاؤوا من تركيا. اغتلى بعضهم وظل البعض الآخر على حاله. يتمسكون بالفضيلة ولا يقيمون وزناً للمال أو اللجاء. وأوسمانو الكولي محبط، ليس من فقره، بل من ماضيه"¹³

بعد ذلك، نادراً ما يُظهر المؤلف أبطاله أكراداً. يقوم بذلك، لكن من وقت لآخر، حيث نجد إشارات وتلميحات عن المحيط الكردي، عدا ذلك يترك المؤلف القارئ حراً في تحديد هوية الأبطال الذين يواجهون صعوبات ومشاق الحياة اليومية في الشمال، ويظهرون الفرح والصبر والأمل أوقات الراحة، وفي وقت الأعياد والأفراح.

بهذا الأسلوب يفتح بركات أمامنا إمكانيات تفسير وتأويل النص، وفهم طبيعته وأبعاده بأشكال مختلفة مما يزيد عمله قيمة وغنى على صعيد الألفاظ ودلالاتها ورموزها.¹⁴

من الجدير بالذكر أن الأصل الكردي يعود بكامل قوته في خاتمة الرواية عندما يكبر الفتى ويزر جميع أقرانه أولئك الذين نما في صفوفهم، واستوعب العالم بصورة عفوية، حتى أصبح يتنقل بحرية في أوساط اجتماعية مختلفة، والأن كشخص بالغ يحاول العمل والتقدم في الحياة. من خلال خياره هذا يتعرف للمرة الأولى في حياته على أشياء جديدة أكثر تقدماً وتطوراً، كالغسالة والثلاجة والإبريق في بيت صاحب العمل. هذا المشاكس والمعاكس سابقاً أصبح الآن محباً للعمل متفانياً فيه، وهو يرى ما آل إليه مصير أبناء جلدته في الشمال، يقوم بأكثر الأعمال صعوبة وكأنه يريد أن يثبت بذلك هو البالغ الآن رجولته وشخصيته معرّفاً بنفسه كشخص متميز مستقل. يعترف بأن اسمه سلو، ويصعب على القارئ للوهلة الأولى فهم ما يوحي إليه هذا الاسم، لولا تدارك المؤلف السري:

"سلو رجل. سلو الذي هو أنا. سلو، سليمو، بافي غزو- ابن الملا بركات هو أنا. الرجل الصغير الهارب، المدقق المتفحص في الحسابات الكبرى للشمال، هو أنا. وسلو، أي أنا، لم يعد لديه ما يفعله غير انتظار موت الصوفي زينو. سيموت الصوفي زينو، وسلو يعرف ذلك." 15

يعود الفكر الكردي بالظهور مرة أخرى في نهاية الرواية عبر شخصية "زينو" الصوفي العجوز الذي يبقى محط إعجاب الفتى. إنها لحظة معبرة للغاية تتجلى في مشهد يقف فيه "زينو" العجوز الأبتري - اللادرية له، باكياً بشكل مريب على ابن لم يأت، وكأنه ينعى جيلاً بأكمله. القيمة الأخرى التي لا تقل أهمية للوسط الكردي تتمثل في الصراع ما بين التقليد والتحرر. العادات والعقلية التقليدية التي لا يتفق مثلاً، معها الشاعر الكردي (جكرخوين)، الذي لم يكن، بسبب تحرره، مقبولاً للكبار من أبناء قومه، بما في ذلك من قبل زينو، حسب رواية بركات، قلنقراً: "فيتمتم زينو: قلبي على العصر، وقلب العصر على الحكومة... آه يابقرة البقرات. يقول سلو: أتذكر يوم وقفت في وجه جكرخوين؟ ويرد زينو: أذكر. منعت زائريه من الدخول إلى بيته. بناته كالعاهرات... ت فو. يقول سلو: جكرخوين شاعر كردي، وله مريدون وأتباع، فيرد زينو: كردي؟ لن أكون كردياً إذا كان جكرخوين كردياً. بيت كالمخور، بناته يمازحن الغرباء، ويلبسن ثياباً قصيرة... نفو" 16

لكن هذا الشاعر يبدو غريباً وغير مفهوم ومقبول من وسطه بسبب أفكاره المتحررة وطريقته المغايرة نوعاً ما لعقلية وتصرفات أقرانه. نرى بأن الفتى سلو يدافع عنه قائلاً:

"لم نفهم جكرخوين الشاعر في ذلك العمر، ولم يفهمه زينو، وآباؤنا المحافظون" 17

مع ذلك فالحبكتان المرسومتان في النهاية وهما: سلو المتمثل بسليم بركات، الكاتب المعروف اليوم، وجكرخوين الذي يقدم على أنه شاعر متحرر، يدلان على أن الفكر الكردي الحديث حساس وحريص على مصير شعبه، قلق على ميراثه الثقافي ومستقبله. هذا القلق يجمع سليم بركات بشخصيات مؤلفين آخرين من كتاب السيرة الذاتية ممن يبحثون عن منابعهم وجذورهم في عالم الطفولة القصي.

الترجمة عن البولونية، والإعداد: هاتف جنابي

- 1- أنظر: سليم بركات، السيرتان، دار الجديد، بيروت ط1 1998، ص: 61-62
- 2- المصدر السابق، ص: 208
- 3- المصدر السابق، ص: 40-41
- 4- قارن: نزار أغري "السيرتان لسليم بركات..."، جريدة الحياة، بيروت، ع(1275)، 7 شباط، 1998
- 5- سليم بركات، مصدر سابق، ص: 166
- 6- السيرتان، ص: 158
- 7- سليم بركات، السيرتان، ص: 269-270
- 8- أنظر: ريكوفسكي، الجماعة والفردانية كأصناف لوصف التغيرات الاجتماعية والذاتية، مجلة علم النفس، ع 1992/2، وارسو، ص: 162
- 9- ريكوفسكي، نفس المصدر، ص: 162

-
- 10- سليم بركات، السيرتان، ص: 28
 - 11- المصدر نفسه، ص: 28-29
 - 12- سليم بركات، م.س. ص: 28-29
 - 13- نفس المصدر، ص: 55
 - 14- يرى يوري لوتمان، بأنه كلما كثرت إمكانيات التأويل التي يخلقها الكاتب كانت قيمته أكبر، أنظر كتابه، بنية النص الفني، المؤسسة الحكومية للنشر، وارسو 1984، ص: 90
 - 15- السيرتان، ص: 286
 - 16- السيرتان، ص: 2871
 - 17- السيرتان، ص: 287-288

تيتس روكي

أرياش من السماء: أو الذي قالته شجيرة الفلفل للبطل

تنظير

هذه المقالة تناقش بعض أوجه "مشكلة الهوية" متجلية في رواية "الريش" (1990) للروائي الكردي المولود في سورية سليم بركات (ولد 1951)، على خلفية تيبولوجيا التاريخ كما هي معروضة في كتاب برنهارد لويس تحت عنوان التاريخ: متذكرا، مكتشفًا، مبتكرا (1975). كعضو من جماعة أقلية محرومة من كامل حقوقها الثقافية والسياسية، فإن بركات بشكل خاص وبدهي ذو حساسية رقيقة فيما يتعلق بالطبيعة المتكونة للتاريخ والهوية، وبكيفية عمل مسائل التذكر، الاكتشاف - الإحياء والابتكار. المقالة تعرض تحليلاً مفصلاً لرواية الريش، مستنتجة أن "مشكلة الهوية" لم يتم حلها في هذا العمل الأدبي؛ بل بالأحرى، الرواية تبدي لنا صفاً من الهويات بصنفين، صنف متضاد وآخر متكامل، بينما الشخصيات محكم عليها بالبحث عن هوية ثابتة لاثبت أن تتحلل وتضمحل كالسراب حالما تقترب منها الشخصيات.

فاتحة

قبل مايقارب الثلاثين عاماً كتب برنهارد لويس كتاباً صغيراً بعنوان التاريخ: متذكرا، مكتشفًا، مبتدعاً (1975). الفكرة الأساسية في هذا الكتاب هي أنه هناك أنماط من التاريخ. أولاً، هناك التقليد المعاش للمجتمع أو لجماعة ما من الجماعات، ذاكرتها الجمعية، الواقعية والرمزية على السواء؛ هذا هو "التاريخ المتذكر". ثم هناك "التاريخ المكتشف"، هذا الذي يتكون ويتألف من حقائق جديدة بخصوص لحظات، أناس وأفكار كانت قد نُسيت يوماً ما أو رُفِضت من قبل الذاكرة العامة، ثم يتم إعادة اكتشافها بعدئذ وانعاشها من قبل التعليم الأكاديمي. من هذين النمطين الأساسيين الإيجابيين يميز لويس نمطاً ثالثاً، سلبياً: "التاريخ المبتدع". هذا تاريخ له غرض ذو طبيعة سياسية أو إيديولوجية على الأغلب. إنه مختلق من التاريخ المتذكر أو المكتشف، أو هو المفبرك بغرض وقصد. (1)

التشابه الصادم بين عنوان كتاب لويس وعنوان هذا المؤلف يهب مثلاً معبراً عن التناص وقوة التقليد، وكيف كل النصوص مبنية على نصوص سابقة. لكنه أيضاً يرسم أن الأدب والتاريخ أنظمة مترابطة برباط وثيق إلى بعضها البعض. كتاب التاريخ والكتاب المبتدعون جميعهم يخوضون في عملية سرد - القصص وينتجون الحكايات. هذا الشيء يظهر على الأخص في صيغة النصوص المطبوعة. الموضوع الأهم المشترك للقصص التاريخية والخيالية هو الناس والأحداث في الزمن الماضي. فوق ذلك، تماماً مثل أية رواية، القصة التاريخية مختصرة، ويمكن لها أن تحلل بادوات ودلالات يتم تطويرها من قبل النظرية الأدبية. في القصة التاريخية تدعى الشخصيات حسب المعتاد "فاعلين" وليس "شخصاً"، لكنها تظهر في أدوار تشابه كالتي في الأدب: البطل، المجرم،

الضحية وهكذا إلى آخره. (2) التعرف على هذا البعد النصي الأساسي للتاريخ يجعل من تيبولوجيا لويس بطريقة ما باطلة. بعد كل شيء، ليس التقليد التاريخي المعاش لجماعة ما أيضا اختلاقا مغرضاً؛ وإعادة الاكتشاف العلمية للماضي هي نشاط يجمع ليس فقط إعادة البناء، بل أيضاً إضافة القطع المفقودة. الدعاية هي أقل حرصاً فيما يتعلق بالحقائق وأقل خجلاً حين يكون الأمر أمر تأويلها، لكن هذا فقط اختلاف في الوتيرة، وليس في النوعية. في المحصلة، كل التاريخ "مبتدع"، لأنه ممثل كقصة بكل التورطات الذاتية ويشكل دراما تركز هذا الشيء ذاته. لكن الدور الذي يلعبه التاريخ في صياغة الهوية الفردانية والجماعية دور طاغ. هذا يعني أنه إن اهتزت الثقة بأمانة وموضوعية التاريخ، فإن أساس الهوية يفسد. ما الذي يحدث لهوية المرء آنذاك؟ أكل إنسان حر أن يبتكر صيغته الخاصة من التاريخ في سبيل أن ينشئ هويته الخاصة على هواه؟ إن لم يكن كذلك، كيف تستطيع أن تستدل في تيار التواريخ الحاضرة، المتباينة، المتزاحمة والأفاكة؟ في أية مكيدة تخط نفسك كشخصية، وكيف تتأثر حين بضحك الآخرين في مكيدة، حتى وإن رفضت أنت نفسك الدور؟ ما الذي يحدث لعاطفتك الذاتية حين تدرك أنك لا يمكنك أن تكون متأكداً من موثوقية ذاكرتك الشخصية نفسها، لأنها تاريخ أيضاً؟ هذا هو مأزق الرجل والمرأة المعاصرين، هذا ملمح من ملامح "مشكلة الهوية" تتميز به الحداثة. إنها المسألة نفسها متجلية في الرواية المتميزة المسماة بالريش (1990) للكاتب الكردي، المولود في سوريا سليم بركات (ولد 1951). (3). كعضو من جماعة أقلية محرومة من كامل حقوقها الثقافية والسياسية، فإن بركات بشكل خاص ومنطقي ذو حساسية أرفع من حساسيات آخرين فيما يتعلق بالطبيعة المتكونة للتاريخ والهوية، وبكيفية عمل مسائل التذكر، الاكتشاف - الإحياء والابتكار.

محكوم بدوار التاريخ

التاريخ والهوية موضوعان منسوجان مع بعضهما البعض في الكثير من أعمال سليم بركات، حيث الناس يرسمون باستمرار ممسوكين بهم في دوار التاريخ. وهذا بخاصة يحق على رواية الريش، رواية، هي نص نموذجي لقلم سليم بركات، كذلك فيما يخص سمات أخرى. أولاً، هناك استخدام العناصر الخيالية في القصة. ثانياً، هناك الميل باتجاه الهواجس الفلسفية والميتافيزيقية. وثالثاً، هناك التركيز على المأزق الكردي بشكل إجمالي، على فرض، بالطبع، أنه يوجد ذاك الشيء الذي يطلق عليه "رواية نموذجية" عند كاتب ذائع الصيت لدى قرّائه بكونه غير نمطي ومليناً بالمفاجآت الجديدة مع كل كتاب حديث. (4) يتكوّن نتاجه الإبداعي حالياً من ثلاث عشرة رواية، اثنتي عشر مجموعة شعرية، مؤلفين في السيرة، مفكرة ومجموعة من المقالات. اعتبرت نصوصه غالباً صعبة القراءة بسبب من لغتها المفصلة، الشعرية والأسلوب المنفرد، لكن، تمّ تخطيطها لجمالها وإبداعها. وفي ذلك الملمح السالف فإن رواية الريش بالتأكيد ليست استثناء. (5) كممثل مسرحية تفتتح الريش بسجل معنون بـ "الشخص المتخبة للإشكال الكردي". وكان تراجيديا قدرية على وشك أن تبدأ. بعض من هذه الشخص المتخبة أشخاص تاريخيون؛ أشباح تستدعى فيما بعد عن طريقة مخيلة الناس الأحياء وتظهر في القصة الجارية في فترة من السبعينات والثمانينات. الزمن المحدد غير معطى. السجل يضم أيضاً أبطالاً أسطوريين من عوالم الخرافات بالإضافة إلى كائنات الخيال المبتدعة من قبل الكاتب. بمعية الحيوانات المتكلمة، الطيور والنباتات فإنها تخلق جواً سحرياً في الرواية على الطراز الذي يتميز به فن سليم بركات. إن هذه مزية حديثة جداً من جهة عدم احترامها للواقعية التقليدية، لكنها من جانب آخر تملك جذوراً ضاربة عميقاً في تقاليد قصص الشرق القديمة. لعرض القرابة الوثيقة والمعقدة بين التاريخ

والهوية في هذه الرواية، نستطيع أن نجمع شخصياتها في أربعة أنماط متباينة: أولاً، شخصيات واقعية؛ ثانياً، شخصيات تاريخية؛ ثالثاً، شخصيات فانتازية؛ ورابعاً، شخصيات غير بشرية.

الشخصيات الواقعية: متجولون ورومانتيكيون

متكلمون بعلوم الكينونة، لاتطلّ الهوية بعد أكثر واقعية من التاريخ. عالم الاجتماع سيغموند باومان يشرح أنها - أي الهوية - لا توجد كملكية في ذات أو كصفة لموضوع. الهوية هي دائماً مشروع وافترض. تستطيع أن توجد فقط كتحذ، كشيء يحتاجه المرء ليفعل شيئاً بخصوصه. "الإنسان يفكر في الهوية حينما لا يكون متيقناً مما ينتمي إليه"، يكتب باومان في إحدى مقالاته ويتابع: "الهوية اسم يعطى للمنفذ الذي يرتجى للخلاص من اللاتيقين" (6). هذا اللاتيقين بخصوص الانتماء من الممكن أن يكون نتيجة للاقتلاع الاجتماعي والانقطاع، أو أيضاً للتشريد الجغرافي، للوجود "خارج المكان". هكذا يصف إدوارد سعيد تجربته الشخصية عن الغربة الفلسطينية في مذكراته الأخيرة (7) إحدى الشخصيات المحورية في الريش يتم بتر جذورها وتهجيرها وتتفى لتكتشف أنها "خارج المكان". الشخصية هذه شاباً يسمى "مم" يعيش في منزل في نيقوسيا في قبرص. حين تبدأ القصة، فإنه للتو يكون قد قرّر أن يتحرر كمنفذ أخير لوجوده الذي بغير معنى في هذا المكان الأجنبي الذي لا ينتمي إليه. صار له ست سنوات هنا، منتظراً في يأس لقاء مع الشخصية الغامضة المسماة بـ "الرجل الكبير". في بيته الواقع على الخط الأخضر بين جهات القبارصة اليونانيين والقبارصة الأتراك في هذه الجزيرة، يتأمل مم في وضعه المؤلف من الانتظار الأبدى ويستعيد ماضيه. كان قد ولد في بلدة القامشلي في الجزيرة السورية. إنه ابن تاجر كردي منشغل بالسياسات القومية الكردية؛ ويتبدى أن والده هو الذي أرسله إلى قبرص كي يلتقي بالرجل الكبير لمقصد هو لغز كامل لـ مم. كشخصية في رواية، ينتمي مم إلى صنف "اللا - أبطال". بكلمات أخرى، الفشل يلزمه. لقد فشل في مهمة الالتقاء بالرجل الكبير. فشل أيضاً في التلاؤم مع المحيط الغريب الذي يعيش فيه - لم يتعلم اليونانية، ويشعر بنفسه منعزلاً عن البيئة المجاورة له. أيضاً يفشل في الأشياء الصغيرة، كمثّل صيد الطيور البرية التي تطير في أجواء الحديقة. في الحقيقة، إنه لا ينجح في الانتحار أيضاً لأنه طوال الوقت تحدث أشياء غريبة تجعله ينسى الأقدام عليه. على الأجمال وضعه مأساوي ويتم تفسيره بهيئة رمزية. يمثل مم التجربة الكردية في المنفى. يجسد الهوية القلقة التشرّد السياسي - الثقافي، هوية يمكن أن نطلق عليها اسم الهوية المترحلة والجوابة. ويتناقض كاف مع هذا فإن اسم "مم" رمز قوي للهوية الثقافية والانتماء. مم أيضاً اسم بطل الملحمة الكردية الشعرية، مم وزين للشاعر أحمدى خاني (1650-1707). (8) ملحمة القرن السابع عشر هذه مشبعة بالرمزية القومية ممثلة هوية متذكّرة كجزء من ذاكرة جماعية للكورد. لكن حين يقرّر الأب في الرواية أن يسمى ابنه باسم البطل في الرواية، فإن هذا الشيء نوع من الاختلاق. يخلق عاطفته الكردية عن طريق ملاحم الماضي، باحثاً عن تبريرات تاريخية لحظته الحديثة للاستقلال السياسي، وتأسيس الدولة. القوميون الكرد تبوّأ ملحمة مم وزين كملحمة قومية تقريبا للسبب ذاته. (9) كما تستلّج "بورغي روس" عن حق في أطروحتها الحديثة حول سليم بركات ونثره، شخصية الأب تمثّل النوستالجيا الكردية. خلال كامل الرواية يتم وصفه أنه مأسور في عالم من الأبطال الأسطوريين والأموات، غير قادر للتمييز بين الملاحم والأساطير، من جهة، وبين واقعية الحاضر، من جهة أخرى. (10) إنه يحلم خاصة بالعصر الذهبي للإمارات الكردية ذات الحكم الذاتي التي تأسست بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر. هذه الأسطورة عن العصر الذهبي ميزة من مميزات الإيديولوجيا القومية في كل مكان. إنها مثال للتاريخ المبتدع كما هو موصوف في نيبولوجيا برنهارد لويس، تاريخ يودي

بسهولة إلى هوية متناظرة مبتدعة (11) لكن، يمكن أن يقال أنه حتى الهوية المبتدعة لصاحب النوستالجيا ما هي إلا هوية متذكّرة ومكتشفة، مبنية على أجزاء من الذاكرة الجماعية وحفانق منتخبة، أعادتها إلى الوجود المدرسية التاريخية. تماماً مثل والد مم، الكثير من الكورد اليوم يؤسّطرون (من الأسطورة) عهد الإمارات الكردية كفترة مثالية من الاستقلال والحرية. الرواية تتصدى لهذه الأسطورة كقاعدة للهوية الكردية، كاشفة طبيعتها الرومانسية. في هذا الصدد، من المثير الإشارة أن ملحمة مم وزين هي ملهمة شعر سليم بركات. إنه بالشعر بدأ مهنته الأدبية وعرف عن طريقه أولاً (12) إحدى مجموعاته "الكرافي" تتألف بشكل أساسي من قصيدة حبّ ملحمة طويلة مسمّاة بـ "ديلانا وديرام" (13) هذه القصيدة صيغة حديثة من القصة الكلاسيكية عن الحبّ المستحيل بين الرجل والمرأة، كما تحكي في مم وزين وروميو وجولييت، على سبيل المثال؛ لكنها صيغة صفر من النوستالجيا العاطفية وصافية بشدة من جهة الأسطورة القومية (14) وإن رجعنا إلى روايتنا، فإنّه بالإضافة إلى مم المتشرد هناك الشخصية المحورية الثانية في الريش التي هي أخوه التوأم، دينو. لهذا الاسم معنى شيق، إنه مشتق من الصفة الكرمانجية التي تعني المجنون؛ لكنّ دينو ليس مجنوناً، إنه غامض فحسب (15) له عيان خضراوان غامضتان وأحلام غامضة. في الرواية يمثل دينو البقاء "في المكان"، عائشاً في منزل عائلته في القامشلي بين أقربائه وأنسابه، وبهذا مشكلاً تضاداً مع أخيه الذي هو "خارج المكان" في قبرص. بالإضافة إلى البعد المكاني هناك أيضاً بعد زمني بين الشخصيتين المحوريتين، لأنّ الأحداث في قبرص مروية حين حدوثها ست سنوات بعد الأحداث في سورية. دينو يرمز إلى الانتماء والتجذر بمعناه الجغرافي، على الرغم أن هويته أيضاً تشكل مشكلاً وفعل لايقين. يزداد الأمر سوءاً على سوء، وفي الخصوص بسبب من أنظمة الدّول الطاغية في المنطقة، مدعومة بإيديولوجيا عروبية عدوانية أو إيديولوجيا طورانية تخاصم وتعادي اللغة والثقافة الكردية. وعلى الرغم أن عائلة دينو تعيش في سورية فاتها تنكر عليها الجنسية السورية، وهكذا يتم حرمان دينو من حقه في الدراسة العليا. إنه مجتمعياً "خارج المكان"، كما يُقال. وهو في عشريناته، أفاقه محصورة فيما يتعلق بانتقاء المهنة التي ستجعله مستقلاً عن والده، التاجر، الذي يعيله بالفوائد التي يجنيها من عمله. إنه ليس سهلاً على دينو أن يطور أو يكتشف هوية تخصّه هو نفسه تحت وطأة هذه الشروط والظروف التي يتقاسمها مع شباب آخرين، في جو ممزق من قبل صراعات الأجيال التي تفرغ تحت السطح الريفي الهادي. كشخصية، فإن دينو باحث وحالم، وفي الصفحة الأخيرة للرواية يتحول إلى متشرد حيث يعدّ حقييته ويغادر إلى الأرض المتملّصة لكردستان. بنية الرواية معقدة للغاية. إننا صراخ بعيد عن الحكاية الخطية التاريخية. القفزات في الزمان والمكان كليهما عديدة، ونقطة نظر القارئ تتبدّل. بعض فصول الكتاب تحكي عن طريق الشخص الثالث، إمّا عن طريق مم أو دينو، بينما فصول أخرى نقص من قبل شخص ثالث، راو مطلع على كل شيء. لأنّ الرواية غنية بالمواضيع والقصص فإنّه من المستحيل إعطاء ملخص عن المحتوى. لكن الحدث المفتاحي للقصة هو بالطبع الاختفاء المبالغ لـ مم من مجمل العائلة في القامشلي وتحولها لللاحق السحري إلى ابن أوى. النصف الثاني من الكتاب يدور على نحو أكبر حول الأسئلة المثارة حول اختفائه الغامض وبحث العائلة للعثور عليه، بينما النصف الأول يصوّر موقفاً يتواجد في دورة تالية في قبرص. هكذا، تبدو بداية الكتاب حاوية لنهاية القصة. لكن هذا أيضاً تبسيط، كذلك إيحائها أن مم قد قُتل على الحدود بين تركيا وسوريا ومسألة بقاءه الطويل في قبر هو في الحقيقة ليس إلا حلم من أحلام توأمه الحالم، دينو. بكلمات أخرى، أحلام الأخير هي معاشات الأول. التفسير المعقول

لهذا هو أن الأخوين في الحقيقة هما بعدا الهوية المجزأة والمنقسمة نفسها، ربما هوية الكاتب ذاته، الذي هو "المشرد" و"الباحث" كلاهما.

البعد السيري الذاتي

البعد السيري مائل للعيان في كل حدث، في رواية الريش: في سنة 1982، بعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان، أرغم سليم بركات أن يغادر بيروت، التي انتقل إليها قبل ذلك بعشر سنوات، باحثاً عن حرية فنية وثقافية. بسبب من عمله وكفاحه مع منظمة التحرير الفلسطينية في لبنان، فإن اسمه كان على لائحة الملاحقين من قبل الدولة السورية بالرغم من كونه في الحقيقة من الأناس المكتومين، الذين بغير دولة. مزوداً بجواز سفر يمني جنوبي باسم زكريا شهادة، انتقل سليم بركات إلى المنفى في قبرص. عاش في نيقوسيا ستة عشر عاماً باسمه المستعار، عاملاً في معظم هذه الفترة كسكرتير لمجلة كرمل الفلسطينية الثقافية المتألقة، مطوراً تجربته الكتابية. لكن بعد اتفاقية أوسلو في أواسط التسعينات، حين غادر الناشطون الفلسطينيون قبرص إلى الضفة الغربية ورام الله، فإنه اختار ألا يمضي معهم. بسبب من الصعوبات المالية والقلق العام الناتج عن الرفض المنكر من قبل السلطات القبرصية منحه الجنسية، فإن سليم بركات هاجر إلى السويد مع عائلته سنة 1999. ملتبساً دعوة اتحاد (ين) السويدي والبرلمان العالمي للكاتب في شتراسبورغ، ثم قامت مدينة ستوكهولم باختياره كـ بروتج-ها الخاص أو "كاتب مقيم" ووهبه منحة. بعد وصوله قدم سليم بركات اللجوء السياسي. احتاج الأمر لأكثر من سنتين وقضية بيروقراطية طويلة بكثير من الإلتواءات والمماطلات إلى أن قرّرت مسألته وأعطى إقامة دائمة في السويد، حيث يعيش الآن.

البيت الذي عاش فيه الكاتب في نيقوسيا، وتجربة منفى مم في جزيرة قبرص توازي تجربة سليم بركات نفسها. أبعد من ذلك، بحث دينو عن الاستقلالية في القامشلي مبني على ذاكرة الكاتب في المرحلة المتأخرة من شبابه. في الحقيقة، الريش تشكل نوعاً من استمرارية روائية لسيرتي طفولة سليم بركات، اللتين كانتا عمله الأول في مجال النثر. (16) في هذه النصوص الثلاثة جميعها يكشف الكاتب ماضيه الشخصي كشبكة معقدة من الذكريات والأحلام، تجارب وخيالات. الهوية الشخصية التي تبرز من الرحلة الاستكشافية هذه للوعي وطبقات ماتحت الوعي في ذهن هي الهوية القلقة، المبعثرة لما بعد الحداثة كما هي معرفة عند سيغ蒙德 باومان، ستوارت هول وآخرين. (17) الشخصيات الأدبية، سواء إن كانت تناسخات الكاتب نفسها أو لم تكن، فإنها غالباً ما تكشف توئراً بين الملامح المحلية والعالمية لهوية تبدو "طافية بحرية" في الزمن والمكان كليهما وغير بطولية بوضوح. في روايات سليم بركات لا يكون الناس أبطالاً بشكل عام، غير أنهم استثنائيون. شخصية الأم في الريش تمتلك الكثير من الصفات الإيجابية بحيث نستطيع أن نعتبرها بطلة من نوع ما. بمعينة بناتها الست وامرأة مجهولة تسمى "التي بالجزم العسكرية"، تدعم العناصر الأنثوية في سلسلة شخصيات الرواية المسيطر عليها من قبل الذكور. لكن الأمر ليس كذلك دائماً. في رواية معسكرات الأبد (1993) الأحداث مركزة حول مجموعة صغيرة من النساء، خمس أخوات وابنة يسيطرن على القصة. (18) أما ما يخص شخصية الأم في الريش، فإنها رمز للمعرفة الصوفية، تعيش في نوع من الاتصال الروحاني مع الطبيعة والكون. إنها أيضاً تشخص البساطة والإنسانية، هذه القيم التي لم تفسد حسب التقليد الكردي بعد من قبل السياسات. إنها تعتني بحديقة ورودها وتتلطف مع نحلها. تأملها في طنين الحشرات جامعات العسل، يصيح قريباً من التناغم والانسجام الأرضي كلما مضينا أكثر وتآلفنا مع الرواية.

الشخصيات التاريخية: الأبطال الاسطوريون

بطريقة أخرى، الأبطال "الحقيقيون" الوحيدون في الرواية هم الشخصيات التاريخية. هذا يضمّ عدة قادة من التاريخ الكردي - ملا سليم البدليسي الذي قاد تمرداً متواضعاً ضدّ الترك في عشية الحرب العالمية الأولى؛ الشيخ سعيد الذي قاد ثورة رائدة كبيرة في تركيا في سنوات 1920؛ القاضي محمد، رئيس جمهورية مهاباد ذات الحياة القصيرة في إيران بعد الحرب العالمية الثانية، لكن أيضاً الشخصيات الملحمية الخالصة كمثل بهرم جور. هؤلاء الناس الميّنون يظهرون في الرواية في العديد من الحكايات مغروسين في أفكار وأحلام الأحياء. الحكايات مطوّرة في العادة هكذا بحيث تدور وكأنها قصص مستقلة بذاتها من جهة البناء والحبكة العامة. الحكاية تتغير حتى النمط الأدبي في بعض الأحيان وتصبح استقراءً ومبحثاً نقدياً ونقاشاً للأحداث التاريخية التي تلعب دوراً رئيساً في الخطاب القومي الكردي ليومنا هذا. الثيمة العامة هي الآمال المثبطة، حيث يفشل كلّ هؤلاء الأبطال في مساعدهم إيجاد نوع من أنواع استقلال كردستان. ولا يتمّ بأيّ معنى من المعاني تحويل هذه التراجيديا إلى رومانسية. هذه الشخصيات التاريخية تمثل أبطالا مثاليين للأناس الذين على شاكلة والد مم ومؤيديه، وهم يريدون أن يبنوا عليها وعلى مثالها نمط حياتهم الشخصية. لكن حين يدرس مم الحقائق فإنّه يكتشف أن هذه الهوية المتذكّرة بغير تمحصّ ما هي إلا بنيان من الأساطير والافتازيات التي يرفضها هو نفسه. في الحقيقة، الفكرة كلّها حول الأرض التي تُسمّى كردستان تبدو مصطنعة له، لأنّه فقط الرومانسيون القوميون كمثل والده يبدو وكأنهم يعرفون نخومها. هنا، مرّة ثانية، نرى الرواية تتحدّى العقائد المفسّدة - في هذه الحالة، عقائد الوطن القومي، البدني والمحدّد بوضوح. إنها تقابل وتستغفر التجانس الكردي المتخيّل بالواقع الكردي المتناظر، في الماضي والحاضر كليهما.

هناك شخصية تاريخية أخرى ذات صفات بطوليّة خرافيّة تظهر في الرواية، ألا وهي شخصية مؤسس الصحافة الكردية الأولى المطبوعة، حسين موكرياني. هذا الرجل وصحافته يمثلان أهمية وقيمة اللغة والأدب لترسيخ هوية الشخص ذاتها. لكن حقيقة أن الرواية مكتوبة بالعربية تمنع القارئ أن يشكل لنفسه استنباطات بسيطة حول اللغة الكردية وكونها المعنى الوحيد لعبارة "القومية الكردية". وبما يوازي هذا، فإن استخدام الكاتب ببراعة ل ذخائر اللغة العربية القاموسية وأسلوبه السوي في الاشتغال بها تشكل صفة للعرب القوميين الذين يحاول استخدام هبة هذه اللغة ليعزّزوا ويبرزوا أهدافهم السياسيّة الطاغية. كما يلاحظ خوان غونيسولو في مقدّمته للترجمة الأسبانية لرواية الرّيش، سليم بركات يستخدم لغة "المحتلّ" ليوصل رسالة ملتبسة: الامتثال لثقافة الغالب مشحون بافراط ليكون شكلاً حاداً من أشكال الانتقام. من هذه الوجهة، عمله يماثل عمل العديد من كتاب مابعد استعمار الامبراطوريّة البريطانيّة السابقة وبعض كتاب شمال أفريقيا الذين يعبرون بالفرنسيّة. (19)

شخصيات الخيال الأنثروبومورفيكيون: الربّ مستتراً؟

يتمّ ادخال مسألة أهمية اللغة إلى القصة خلال جزارة ورقة قديمة يعطيها جار مم الجديد له في جزيرة قبرص. فوق الورقة العبارة التالية: "الألمان اليروستانتيون يكذبون عليك!". بدون شرح، يطلب الجار من مم أن ينسخها ثمانين ألف مرّة باليد، طلب غير ممكن مطلقاً. هذا يأخذنا إلى مضمار الخيال والعبثيّة. جار مم الجديد ليس على الإطلاق شخصية واقعية، حتّى وإن تكلم مع مم كأني كائن بشري. يده اليمنى مغطاة بأرياش بيضاء وله قدرات فوق طبيعيّة. إنه واحد من شخصيات خياليّة عديدة تظهر في الرواية. الأمثلة الأخرى هي الملائكة المتكلّمة والرجل الكبير الغامض المشار إليه سابقاً. في الحقيقة، الرجل الكبير نفسه لا يظهر في الرواية، لكن الكثير من شركائه يظهرون وهم جميعاً بدرجة كبيرة أو قليلة مخلوقات عجيبة. أحد الخيوط المحوريّة في

نسيج الرواية هو انتظار مم العقيم للرجل الكبير. عبثية هذا الموقف تذكر القارئ الأوروبي بفرانتز كافكا ومحاكمات يوزف ك. في رواية القضية. تشير رويس إلى رواية القلعة كعمل قريب من رواية الريش فيما يتعلق بالأسلوب. (20) لكن، في الغالب هذا التشابه والقرب هو فقط إشارة إلى كونية النص، وليس دليلاً على تأثر أدبي مباشر. من هو الرجل الكبير؟ الأمر ليس جليلاً. إنه رمز مفتوح. ربما يكون السلطة التي لا وجه لها في حياتنا، التي في مواجهتها نحن دائماً بغير قوة وضعفاء. ربما كان البروفسور الكبير الذي لانتاح لنا فرصة اللقاء به أبداً، أو مسؤولاً رفيعاً، مشغولاً على الدوام. أو، ربما، الرجل الكبير هو الله نفسه؟ في مستوى الحكاية هذا، مطلب الهوية ليس له أية صلة بـ "الكردية" أو أية هوية إثنية. المتجول، النوستالجي، الباحث والصوفي كلهم هويات تلغي التخوم الثقافية والظروف السياسية. تبني واحدة منها هو مشروع ميتافيزيقي. عظمة الريش تكمن في كونية وصفها للظروف الوجودية للإنسان المعاصر. عن طريق إثارة العناصر الخيالية وإدخالها في زاوية الرؤية إلى العالم، يعطي سليم بركات مسألة الهوية بعداً فلسفياً ذاهباً إلى ما وراء مقاييس السياسات.

في الحقيقة، شعريات سليم بركات تضع التخيل فوق كل الاعتبارات الأدبية الأخرى. التخيل هو السبيل الوحيد لمقاومة العالم الشاحب للاستهلاك والخلاص من أكاذيب العقائد. الكتابة ينبغي أن تكون فعل تمرّد ضدّ الخير والشرّ كليهما، حيث تبتكر الكلمات نفسها معان جديدة للوجود خلال لعبتها. في الحقيقة، الكلمات تخلق العالم من جديد أو، كما يعبّر سليم بركات نفسه في كلمته الافتتاحية للشعراء المجتمعين في مهرجان الشعر في ستوكهولم 2000: "(21) تعالوا، نخطف الله ونبقيه فدية للكلمات! الكلمات التي تبرم أنّ الله تصعيد كما هو خيال الطيور!". ذكر الله والطيور والخيال في نفس واحد لا يبدو شيئاً غريباً للذي ألف أجواء رواية الريش. بشكل خاص، الأرياش هي رمز الروبوتية والخيال في الرواية، أرياش تنهال من السماء، ترتفع من قعر الحقيقة أو تشكل أجنحة على الطير أو الإنسان على السواء. الأرياش هي الخيط الأحمر في الرواية وكما قرأتها، علامة الحضور السحري في حياتنا اليومية. الأرياش تتضمن الروحانية، تتواشج مع الطيران والغضاء السماوي. (22)

الشخصيات اللا بشرية: النباتات المتكلمة

البعد الروحاني والفلسفي للهوية يتجلى غالباً في حوارات بين النباتات، الحيوانات والطيور، مع أنها أحياناً تضمّ البشر، أو حتى أشياء جامدة مثل نهر أو قبر. الفلسفة التي نصادفها في هذه الحوارات تبين عبثية الوجود وسفاهة شؤون الإنسان. لهذه الحوارات والفلسفة علائق وقرابة مع التعاليم التصوفية التي تحاول أن تنور التلميذ والطالب عن طريق المتضادات والعبارات التي لا معنى لها ظاهرياً، مذبة أنّ الحكمة حسيّة ولا يمكن بلوغها بطريق الأسباب لوحدها. وإنه في محله هنا أن نشير أنّ الكاتب قارئ شغوف للأدب العربي الكلاسيكي، بخاصة للأعمال الميتافيزيقية كمثال ابن عربي، ذاكرين فقط مثلاً واحداً. في استعماله للتخيل يشعر المرء أيضاً بتأثر الكاتب بطريقة قصص الحكايات التقليدية في الشرق الأوسط، هذه الحكايات التي فيها غالباً ما تتناقش الحيوانات مع بعضها البعض أو مع الإنسان، كما في كتاب كليله ودمنة وخرافات أخرى. (23) كمثال قصير على هذه الخاصية ذات الشأن نذكر هنا مقطعاً من محادثة بين مم ونبته الفليفة في حديثه. النبتة شكت للتو أنّها قلقة وحيرانة، هكذا يحاول مم أن يهدئ من روعها عن طريق الإيضاح لها أنّ الحالة عامة ومشتركة:

"نحن نحار، كثير، ونبقى مغلقين على أمور ليس في وسع أحد اقتحامها"، أجبت.
"من أنتم؟"، سألت.

"نحن"، أجبتُ. مضيقاً في تأكيد صارخ: "نحن. نحن. ألا تعرفيننا؟"، سألتُ.
"أه. أنتم. نعم. تسيرون دون جذور. أعرفكم"، ردّت.
"جذورنا تختلف"، قلتُ شارحاً ما لن تستطيع شجيرة الفلفل أن تفهمه: "جذورنا هي الحنين.. هي
ال.."، قلتُ باحثاً عن كلمة تليق بحوار بين إنسان ونبات، يكون لها حكمته التي تختزل كل كلام
عن الجذور"، فقاطعتني:
"الذلك أنا حيرانة".

"أحاول أن أشرح قُدْرَ ماتستطيعين فهمه"، قلتُ.
"وأنا أختصر كثيراً حتى تفهمني"، ردّت. النسخة العربية، ص 41.
تماماً كما هو مضيقُ الفاصل بين العالم البشري وعالم النباتات في الحكاية، فالحوار والحدود
ليست واضحة أيضاً بين الأنواع الأربعة من الشخصيات المعروفة سابقاً. هذا أيضاً مهم جداً:
الشخصيات يمكنها فجأة أن تعبر من حيز الشخصية الواقعية إلى حيز الشخصية الفانتازية أو
الشخصية اللابشرية. فمَمّ في القصة في البداية رجل، بعد ذلك ابن أوى، بعدئذ شبح. البطل
التاريخي، ملا سليم البدليسي، يكون أجنحة ويطير، متحوّلاً إلى كائن فانتازي خيالي. خرق
القوانين الطبيعية للحكاية التقليدية، يؤكد الطبيعة الخيالية للهوية وبنيتها المكونة من العناصر
المتذكّرة، المكتشفة، المبتكرة. لكن، التخطي والتجاوز هذا لقوانين الطبيعة يخلق أثراً فنياً، جالباً
معه اللامتوقع والمدّهب إلى النص.

المحصلة

ما الذي قالته نبتة الفلفل للبطل؟ إنها قالت أن البشر يتحركون بغير جذور. "الجذور" صورة عامة
لهوية. الجذور البشرية "الهوية" هي شوق، البطل يرد، هكذا متبنيّاً وضعاً ما بعد حدثاً: "الهوية
إبراز نقدي لما هو مطالب به و/ أو ماهو مشتبه في مقابل الموجود فعلاً؛ أو بشكل أدق، الهوية
هي إقرار غير مباشر بالعجز أو النقص". (25) لكن دون أن تكون منفذاً وخلصاً من الفلق
وطلباً لمزيد من الواقعية "الكاملة". ماهي الهوية بالإضافة إلى ذلك؟ إنها علامة وشارة في الجدال
العالمي المعاصر. إنها تظهر في هذا المضمار في كل السياقات الممكنة. في الدراسات الأدبية،
على سبيل المثال، موضوع الهوية هو همّ وشاغل لباحثي التاريخ وكذلك لإختصاصيي الشعريات
الحديثة. إن قمت ببحث على شبكة الانترنت في الكاتالوغ القوميّ السويدي للمكتبات الدراسية
(ليبريس) فإنك ستحصل على أكثر من 400 لقية تخصّ المواضيع المشتركة بين الأدب والهوية
(مضافاً إليها 50 لقية أخرى حين تبديل البحث من الإنكليزية إلى السويدية). (26) يظهر من هذا
أن الهوية تشكل "مشكلة". وإلا كيف يمكننا أن نشرح استحواد هذا الموضوع على عقل العلماء
والفنانين على السواء؟ "مشكلة الهوية" عبارة تبرز بتغييرات متوألما حسب المجال المعين في
دراسات وأعمال أدبية لأحضر لها. في هذه الكتابات في الغالب تكون "المشكلة" معرفة ومحددة
كفقدان ونقص في الهوية عند الشخص أو الجماعة التي يتم دراستها. القضاء على نقص الهوية هذا
عن طريق خلق ناجح لهوية جديدة، هوية أكثر "اكتمالاً"، هو الحل التقليديّ المعرض والمقترح
في الروايات والدراسات العلمية على السواء. بهذه الطريقة، تُحل مشكلة الهوية افتراضاً، لكن،
المشكلة غير محلولة أبداً في الرّيش. لا يستعاض عن هوية ضعيفة بواحدة أقوى منها. في الحقيقة،
تعرض الرواية صقّين من الهويات بقسمين، قسم متضادّ وقسم متكامل، هويات غير كاملة في
ذاتها. الفلق واللايقين طاغيان هنا والشخصيات البشرية المختلفة تبقى متعلّقة برغبة لا تهدأ في
هوية مستقرّة ومطمئنة تضمحلّ كسراب، حالما تقترب منها هذه الشخصيات.

1. Bernard Lewis (1975) *History: remembered, recovered, invented* (Princeton: Princeton University Press), pp. 11 - 13.
2. In 1973 Hayden White published his influential book *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), that explored the 'literary' aspect of the historian's work in a new way that went beyond the traditional concern with style and mode of presentation. Utilizing the generic classifications of the critic Northrop Frye (1975) in *Anatomy of Criticism* (Princeton, NJ: Princeton University Press) he tried to show how historical narrative was founded on the same 'story-types' as literature. This, in its turn, cast doubt on the possibility of historical knowledge as such. White's innovative work led to a heated methodological debate, which is still under way among historians about the role of representation (language) for our understanding of the past. For a monumental attempt to address this issue, see Robert F. Berkhofer (1995) *Beyond the Great Story: history as text and discourse* (Cambridge, MA: Harvard University Press). For a discussion of the ideas of Hayden White and their role in the shaping of contemporary historical consciousness, see Stephen Bann (1995) *Romanticism and the Rise of History* (New York: Twayne Publishers), pp. 33 - 38.
3. The complete title is: (1990) *Al-Baraḥy-n allatī nasīyaha 'Mem Aza-d' f y-nuzhatihi l-mud:hika ila huna-ka* aw: al-Ry-sh (Nicosia: Bisan Press).
4. For an appraisal of the reception of the works of Barakaṭ, see Burgi Roos (2000) 'Qamishly, plumes et te'ne' bres: lectures de quatres œuvres en prose de Salim Barakat', the'se de doctorat, Unite' d'arabe et d'islamologie, Université de Gene've (unpublished thesis). For concrete examples, see Ah:mad Hussayni (n.d.) *Salim Barakat: "'A" Iskaren" och "Polen"'* [*'Salīm Barakaṭ: the lover and the Pole'*], speech given at a literary soire'e in Stockholm 15 December 1999 (published by the author) and

Mona Zaki (1999) 'The Crossing of the Flamingo', English translation of an extract from a novel by

Salým Barakāt, *Banipal* (Autumn), pp. 35 – 39.

5. In his introduction to the Spanish translation of al-Rýsh Juan Goytisolo conveys the following

impression: 'Barakat's prose [. . .] is a ceaseless enjoyment of inventions, fortunate images, surprising

metaphors, unexpected turns, poetic explosions, easy flights' (Salým Barakāt [1992] *Las Plumas: Viaje*

sentimental al Kurdista'n, tr. Carolina Frýas Ortýz and Almudena Garcýa Algarra [Madrid: Libertarias/

Prodhufi], p. 10).

Feathers from Heaven 187

6. Zygmunt Bauman (1996) 'From Pilgrim to Tourist—or a short history of identity', in: Stuart Hall

and Paul du Gay (eds) (1996) *Questions of Cultural Identity* (London: Sage Publications), p. 19.

7. Edward Said (1999) *Out of Place* (New York: Alfred A. Knopf).

8. On this epic and its author, see Joyce Blau (1974) 'La litte'rature kurde', in: *Les Kurdes et les e'tats*,

Peuples Me'diterrane'ens, pp. 68 – 69, who also offers a section of the novel in French translation.

9. Martin van Bruinessen (1999) *The Kurds and Islam*, Islamic Area Studies Working Paper Series 13

(Tokyo: Islamic Area Studies Project), p. 14; Maria T. O'Shea (1997) 'Myths, Maps and Reality:

geography and perceptions of Kurdistan', University of London: School of Oriental and African

Studies, unpublished doctoral thesis, p. 139.

10. Roos (2000), pp. 269 – 71.

11. Lewis (1975), pp. 66 – 68, 72 – 76, 97.

12. So far Salým Barakāt has published 10 collections of poetry since his debut in 1973. For a

bibliography and an estimation of his original contribution to modern Arabic poetry, see al-Qas: ýda,

1 (Autumn 1999). This issue contains a feature section on Barakāt, pp. 198 – 328. See also the

anthology edited by Salma Khadra Jayyusi (1987) *Modern Arabic Poetry: an anthology* (New York,

Columbia University Press), pp. 161 – 169. English translations of some poems have also been

presented in *Banipal*, 2 (1998), pp. 41 – 45.

13. (1981) *Al-Majmuca't al-khamsa*, including *al-Kara'ký'* [The Cranes] (Beirut: Mu'assasat Filast: ýn

al-muh: talla).

14. For a study of al-Karā'kī, see Muḥammad 'Aḏf al-H: usaynī (1999) Karā'kī. Salīm Barakāt, Hajalnama,

1. This issue of the Kurdish magazine published in Sweden in Arabic also includes a longer interview

with Salīm Barakāt and some other articles about his literature.

15. al-Rīsh, p. 81.

16. Published together as al-Sīratān (Beirut: Dār al-Jadīd, 1998). Both parts have been translated into

German, French, Turkish and Swedish, and the first part al-Jundub al-h:adīdī [The Iron

Grasshopper] (1980), also into Kurmanji. Translated novels by Barakāt so far exist in Hebrew,

Spanish and French.

17. See, for example, Stuart Hall (1992) 'The Question of Cultural Identity', in: Stuart Hall, David Held

and Tony McGrew (eds), *Modernity and its Futures* (Cambridge: Polity Press).

18. Mucaskarāt al-abad (Beirut: Dār al-tanwīr, 1993).

19. *Las Plumas*, p. 9.

20. Roos (2000), p. 233.

21. This speech is published in 00Tal, *Journal of Literature & Fine Arts*, 5 (2001), p. 8, a bilingual

Swedish/English issue.

22. In her reading Roos suggests a somewhat different interpretation of the 'labyrinthe "plumesque"' of

al-Rīsh. She connects the occurrence of feathers and wings with a state of pessimism and desperation

in some characters, with feelings of pain and sensibility, of being close to death. See Roos (2000),

pp. 281 – 287.

23. On the popularity of 'animal stories' in modern Arabic narrative and for some examples, see Abdo

Abboud (1999) 'Animals Debating in Modern Arabic Narrative', in: Angelika Neuwirth (ed.), *Myths,*

Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature, Beiruter Texte und Studien, Band

64 (Stuttgart: Steiner).

24. al-Rīsh, p. 41.

25. Bauman (1996), p. 19.

26. Web search conducted 25 May 2001.

188 T. Rooke

كاظم جهاد حسن

مقدمة عن الفصل المتضمن عرضاً لبعض أعمال سليم بركات

الجزء المتناول في هذا الفصل فيه شيء من المجازفة. بالإضافة للاستعمال المأخوذ به في الكتب الموجزة وأنطولوجيا التاريخ الأدبي المعاصر، الذي يتضمن شاعراً وأديباً روائياً سليم بركات بين الكتاب السوريين، وكاتباً مثل إبراهيم الكوني بين الروائيين الليبيين، نجمع هنا في نفس الفصل ثلاث تجارب لهم حسب رأينا، مقام شائع من تموضعهم بين الثقافة العربية وثقافة أخرى. إذ الأول من موقع كاتب كردي يكتب باللغة العربية، والثاني من موقع كاتب طوارقي يكتب باللغة العربية، موضحاً في كثير من كتاباته هذا الاختيار. وبالمقابل فالتجربة الثالثة، تخص الكتاب السودانيين، وعلى رأسهم الطيب صالح، يتطلب بلا شك توضيحاً يعود سبب ضمهم في هذا الفصل للوضع الجغرافي الخاص لسودان، حيث يتموقع هذا البلد منفصلاً بين الثقافة العربية الإسلامية وارتباط روجي لايزال نشطاً مرتبطاً بأفريقيا السوداء، حيث سنرى فيما يلي خلفه من أثر على بعض النتاجات الروائية. وهكذا فالكتاب السودانيون أيضاً متأرجحون بين رؤيتين عن العالم وإرثين: العربية والأفريقية.

التواريخ وما يشغل تلك الأمم من طرق معيشة أخرى، حيث هؤلاء الكتاب يحملون صوتهم وزودوا كتاباتهم بنبرات خاصة متعددة يستحق إبرازها. وهذا لا يعني بأية حال أننا نفصلهم عن الثقافة العربية أو بالنسبة للكاتبين اللذين أشرنا لهما أعلاه، ننكر عليهم كل انتمائهم للأدب السوري في هذه الحالة أو الأدب الليبي فيما يخص الحالة الأخرى.

سليم بركات أو ما فوق الواقعية الكردية

ولد سنة 1951، هاجر إلى بيروت في بدايات سنة 1970 وعمل في الصحف الفلسطينية. بعد الترحيل القسري للفلسطينيين في سنة 1982 من بيروت، أقام معهم في قبرص. ومنذ بضعة سنين يقيم في ستوكهولم كلاجئ سياسي. هذا الكاتب الكردي من سوريا، اختار منذ البدء التعبير باللغة العربية، لغة يمارسها بجدارة. في البدء كشاعر، ثم يضيف الرواية، ويسجل من بعد نجاحاً بإصدار سيرتين مختصرتين عن طفولته والأخرى عن صباه. معنوتان "الجنبد الحديدي" 1980 و"هاتيه عاليًا؛ هات التغيير على آخره" سنة 1982. مخصصاً جل أعماله تقريباً ليتناول الفضاء الاجتماعي والعقلي لأكراد سوريا. في أولى رواياته "فقهاء الظلام" 1985، ترجم إلى الفرنسية حيث عبر دون شك بشكل فائق عن ذلك الفضاء بقدراته الروائية القيمة. الرواية تمزج إعادة الخلق الشعري للفضاء الكردي إثر أحداث لها خاصية خيالية، ومستوحاة من أجواء القصص والحكايات التي تهدف لإظهار ثنائية خيالية وسحرية لذلك العالم. الفعل يمتد بين ولادتين، الملا بيناف وزوجته الثانية الشابة برينا ينتظران طفلاً. الراوي يصف شباب الوليد، نضاله الموازي في الخارج ضد طبيعة هي غالباً تلجية وقاسية. بعد ولادته "بيكاس" الذي يعني الوحيد، يشيخ كـ

ساعة ما يعادل ثلاث سنين منذ الظهيرة وهو شاب مؤهل للزواج وها هو يتزوج بـ "سنم" ابنة عمه في نفس المساء متقللاً بشيخوخته، يختفي في الثلج مغطى بمعطف أبيه وهذا يعلن موت ابنه، ويعد دفناً كاذباً بحشر وسادة في التابوت. وعندما يختفي الأب بدوره، تتعرض العائلة لبعض الخلطة، فعمة بيكاس تقع في فخ منصوب من زوجها حيوان مفترس فتموت على إثره، اثنان من أعمام بيكاس يفقدان عقليهما ويحاصران كل الحي، بينما أحد من أعمامه الكبار يعزل نفسه في خيمة ويعيش فيه حتى أواخر أيامه. يمر الزمن ويولد ابن بيكاس الذي سيدعى أيضاً "بيكاس الثاني" ينمو بنفس التعاقب الزمني لأبيه الغائب والذي سيقابل شبحه يوماً ما. بمقابل تلك الأحداث المتخيلة المذكورة، يعرض حياة الشخصيات ويعيد إنشاء انتسابهم الجينيولوجي، وهكذا بالنسبة للحرب العالمية الأولى، ونظام الحماية الفرنسية، الصراع مع تركيا، هجرة سكان القرى، صراعات المعارضة البدويين للکرد، وأيضاً صراع مختلف العائلات الكردية فيما بينها.

الرواية تلعب بالتناوب بين نوعين من السرد، أحده واقعي أو شبه واقعي، والآخر خيالي ويتعلق بلعبة. فإذا كانت الحقائق المقدمة على أساس الواقعية تتيح لنا فهم القساوة التي تميز حياة الكرد وتفسر تقاربهم من حقائق العالم، فالجزء المتخيل والعجائبي يمتلك عدة دلالات. قبل كل شيء يفتح لنا منفذاً للعقلية الأسطورية الكردية، خالق من الأصل موديلاً وأساطير. في نفس الوقت يشير للخيال العلمي ومقلداً الاكتشافات الأخيرة للعلوم الحياتية. المؤلف يتخيل نضالاً مداراً من قبل أحد الحيوانات المنوية لمعرفة ماضيه مثل نوع ويشق طريقه عبر كل أنواع الحواجز. هذه الطريقة في تخيل حياة أولية وإعطاء الحياة صورة كفاح يقاد من اللحظة الأولى القادمة، مفهوم ليس بمعزل عن صدى فلسفي وشعري. النضال المتوازي مع نضال مفاد من الرجال خارجاً، يأتي ليضيف قوة على كل من هذين النضالين بصورة عن الآخر. في الحقيقة، العنف في الخارج حالة مألوفة عن جرائم الشرف وجرائم معدة دون نهاية للدفاع عن مصالح مادية أو معاقبة الخونة الذين يعترفون على آخرين. الجريمة الكبرى هنا، تتضمن إعلام البوليس الحدودي عن تنقلات المهربين. إذ يحتل هذا مساحة كبيرة في روايات بركات وهو عنصر رئيس في الفضاء الاجتماعي الكردي الذي يصفه، حيث يمكنهم نقل التبوغ غير المفروضة عليها الضرائب كما هي الحال بالنسبة للأسلحة. حكم بصورة عشوائية على هذه الخروقات القانونية في حركته الأقصى وتمكن هؤلاء من تجاوز الحدود المفروضة بسهولة، فهذه أكثر من كونها مغامرات بسيطة، إنها ترمز لكل أمل الشعب الكردي بخلق مكانة خاصة لهم كمكانة الآخرين. "انتزاع الحدود" (حسب تعبير جيل دولوز)، حيث الأكثر فعالية يأتون ليردوا على آخرين أقل فعالية ومضمون ذلك ملأ من قبل السلطة وهو مرادف للتشرد.

إذا فضلنا الأخذ بنظر الاعتبار بعض روايات أخرى للمؤلف حيث يتخذها ليرسم هذا العالم على حساب كتابات أخرى له، فنستدعي أكثر الانتباه لـ "الريش" 1986 على سبيل المثال، إذ يعيد فيها بركات تقييم حياة الكرد بإعطائه جسداً عبر جزء كبير من نتاجه الأدبي.

في "معسكرات الأبد" 1993 يعيد إحياء سنوات 1940 على مسرح يمتد قرب قامشلي في الشمال الشرقي من سوريا، حيث يقيم منذ الأزل أكبر طائفة كردية مسرح وديع حيث يوفر من خلال العنوان بعض صور عن الأزل. اثنان من الديكة يفتتحان في فصل مع صراهم المكرر، سلسلة من أخذ وتحرير ينتهي كل مرة في عاصفة من غبار وريش متطاير. إنه يتعلق هنا، بعنف لا يعرف أحد دوافعه، ولكن لا يستبدل منه على أية حدة. هذه البراءة المصاحبة أحياناً بضجة، هي على شاكلة الأرضية المقدمة حيث يعيشون فيها، وإن تساءل الراوي في النهاية: "وما الذي كانت الهضبة تفكر فيه، على أية حال، أبعد من خصومة ديكين لا يراها على حقد أحدهما على الآخر

قط، كان الذي يجري بينهما فسحة صغيرة في مزاج كبير؟ (...) بيد أن الغيوم التي تتكاثر في تلك الأنحاء، وتتداخل، وتتفصل، وتتوازي، وتتدرج ببياض على سواد، وسواد على بياض، هي أقرب إلى أن تكون بعضاً من أفكار الهضبة؛" ص220.

تظهر وداعة الحياة على مسرح الأحداث أيضاً في صورة ثرثرة دائمة لابنتي موسى، حيث الفكر الطري ومظهر بساطة خاطنة تلخص العمق الفكري للسكان. الذكريات حول النضال المقداد في عامودا من قبل سعيد أغا دقوري، حيث شبّهه يستمر زمناً طويلاً فيما بعد بملاحقة الخصوم بعد انقطاع الاعتداءات، تلك الخاصة بتيمورلنك والمناورات المنقادة من قبل الفرنسيين، أعاد بالإضافة لذلك إحياء بعض حلقات من تاريخ الكرد. وأثار بالمثل انطباعات أولى أحدثت بسبب الاختراعات الجديدة: إذ شوهد للمرة الأولى، الشخصيات المعروضة في السينما على اعتبارهم وقحين، لأنهم يقدون الله الذي، وحده، يتكلم رغم غيابه. والسفن التي لم ترهن هبة أبداً ولم تعرفهن من قبل إلا عبر قصة سفينة نوح، خشي من كونها كلام الهواء أو الريح بالقرب من الله. إذ، الله لا يخذل أبداً الريح التي هي أحد رسله مثلها مثل البرق.

مجموعة من أخلاقيات وحكم تعيد لنا إنشاء روحانية هؤلاء الناس الذي لهم "الإنسان هو غضبه"، "الغبار ضيف الشرف" و"المكان يجسد حنين الله".

بين طيات كتابة هذا المؤلف وبالأطلاق من تلك الخاصية بالقراءة، يتثبت مع ذلك درجة قلق يشتد بصورة متصاعدة: لماذا اللجوء لوصف عالم والتشديد على نوعياته إذا لم يكن هناك خطورة تجتم عليه؟ قلق ينصب نحو الماضي (مرثية) أو نحو المستقبل (خوف وصرخة إنذار)، وبشكل كبعد مخفي لبلاغة ما. كُتب في البدء مضمر أو بحبر مخفي، لكن لن يتأخر بإجلاء الهدف عن نفسه. في الحقيقة، الصفحات الأخيرة مخصصة لوصف جاف لضجيج مدو في طريقة للاقتراب، جسد غريب يأتي ولا نعرف من أين، من السماء أو من الأرض. نفكر بجيش يتقدم، عاصفة تهدد بالفقدان والغرق. في النهاية، وفقط في النهاية، نفهم أنها طائفة تتقدم من أرضية الأحداث. فقط عن طريق الضجيج الذي تحدّثه نتأكد بأنها لا تنبأ بالخير.

في رواية "دلشاد وفراسخ الخلود المهجورة" 2003، يلجأ الكاتب لحبكة جميلة عن الترجمة ليتكلم عن كل مأساة الكرد. أجواء الرواية تثير مدة زمنية تمتد لمنصف القرن العشرين. أمير يدعى مهران، يطلب من دلشاد، شاب كردي شاع عنه امتيازته المعرفي واللغوي وسهولة تعامله مع اللغة التركية والعربية والكردية، يتعلم السريانية ليتمكن من ترجمة نتاج كبير معنون "المختصر في حساب المجهول" كتاب ينسب لـ "جرجيس لوقا سالوحي". إنه هو، قال الأمير بمرح، "طريقة جميلة لنتاج ما أن تفقد نفسها، لأن كل ما يأتي عند الكرد بضيع". تمر السنين والشباب يتعلم السريانية على يد عالم شيخ. ثم يسخر نفسه للترجمة. كل مساء، يقرأ الأمير على ضيوفه وجلسائه من نبلاء المدينة فقرات مترجمة. كل فقرة قرئت تنال الاستحسان أو عدمه من المجتمعين. المناقشات التي لا نهاية لها تتركز حول القراءة تكشف عن موارد الفكر الشعبي للكرد وكذلك محدوديتها. مثال على ذلك: في لحظة ما، المخطوطة تشير لبعض ملائكة شكوا في مهامها والبعض لا. إذ الملائكة المضرين حسب المستمعين الكرد لا ينتسبون للخلق.

بهذا الشكل يستمر العمل، الأمير يطالب كل يوم بفقرات أخرى. وأكثر من ذلك، فهذا الأمير الأصليل يبدأ بفهم كل شيء وبقول كل شيء له علاقة بالترجمة. على سبيل المثال، عندما يتردد الشاب دلشاد بترك قريبته الأم، سياسيل ليعيش في كلاس قرب أميره، هذا الأخير يدعوه بتبديل كل فكره عن سياسيل للإقامة في كلاس: "دلشاد: احمل سياسيل ببصر كيائك، وبصر طباعك، وبصر

الهواء في رنتيك، إلى كلاس، انقلها حفنة حفنة كالأرز، من الكيس إلى الطنجرة، واطهها بهدوء على نار كلاس، تتضح سياسيل جديدة لها نكهة لحم الأرنب بالزيتون والزعران"ص125. نفس الشيء بالنسبة لدلشاد حين يعلن للأمير نهاية الترجمة، فهذا يجيبه بأن ترجمة المؤلف لن يعرف له نهاية أبداً. وحتى يزوده بمواد العمل، يدعو في قصره بطريقة خيالية، رؤية عجائب، كل محلات المدينة. الدكاكين نفسها وليس مالكيها بصورة خاصة، مستعرضة ومقدمة نفسها لتأملاته. ناتجة عن مناقشة حيوية حول فضيلة مختلف الأعشاب ومختلف الأدوات. الرجال أنفسهم يخضعون للمترجم بحكاياتهم، وهكذا بالنسبة لمعارفهم، مثل هذا المزارع الأحب الذي لم يلحن فقط والديه ناسباً لهما عاهته، ولكن يكلمه أيضاً عن تلك الأزهار القابلة للانتصاب: غافية بثقل في الطبيعة، سيفانها تنتصب مع اقتراب كل مخلوق. دلشاد مجبر على الاستماع لكل هذه القصص والمعارف ويوردها في مؤلفه، على أساس أنها تمثل جزءاً من تاريخ الكون.

برؤية مترجمه المقتدر للمواد، الأمير يدعوهم إذن، بفتح المحيط على عالم الكرد وكتابته، وهذا يعني بالنسبة له الترجمة. هذه العدوى بالترجمة عن طريق الكتابة بدأ مسبقاً، في اليوم الذي أعلن دلشاد حبه لأكيسا زوجة دينان وهذه الأخيرة ردت بطريقة ملتهبة على هذا الحب. وباكتشاف دينان للزنا يسكت بشرط إدراج قصته بين وقائع الخلق. الأمير مهران غير مسرور من هذا التدخل، فيلجأ للاختفاء عن عين دينان، والذي دبر بدوره لإعفاء عين زوجته. وهذه الأخيرة ستموت فيما بعد غارقة. يأمر الأمير لوحده، طالباً من دلشاد تنسيق السرد الكبير بإقحام الوقائع التي نفسه من حرض بسردها على مستمعيه على أساس أنها كتبت من مؤلف "المختصر في حساب المجهول". في هامش الترجمة التي تتحمل مسبقاً، خيانة لإعادة ابتداء موامرات دبّرت ونفذت.

لمكافأة الشاب المترجم، الذي بدأ بأنه أنهى الترجمة وأظهر نفسه مستعجلاً للرحيل، الأمير فرض على زوج الجميلة زلفو، ابنة أكيسا بطلاقها لكي تتزوج من دلشاد. بعد موت الأمير مهران، ابنه همام يخلفه. وهذا أيضاً يطلب من الشاب المترجم ليعمل بشكل حيث لا ينتهي المؤلف. يستقر دلشاد في مدينة أخرى مع زوجته الشابة، وابتني هذه الأخيرة (الناجتان من زوجها الأول) ووليدهم الجديد. من هنا، يستمر بتزويد الأمير الشاب بفصول إضافية من المؤلف السرياني الذي أنهى ترجمته منذ فترة طويلة. الكرد بحاجة للحكايات؛ مبدأ تأثير "الف ليلة وليلة" بأنها قابلة للتداول عالمياً. فيتحول دلشاد، إذاً، من مترجم لمبدع. صار دلشاد كهلاً بعد أن جمع في جلد مزين الاثنين والخمسين من مجلدات "ترجمته"، فيستقبل يوماً مع زوجته زلفو اثنتين من الجنود الدرك الذين حققا معهما حول مهربي التنغ. يجيب دلشاد وزوجته بأنهما لا يعرفان شيئاً. لذا يستجوبهما الدركان إن لم يكونا متعاطفين مع قائد المتمردين الكرد. يردان بأنهما سمعا فقط بالتكلم عنه. ثم يلاحظان المجلدات، فيحققان حول محتوياتها، فالكهل يقول لهما عن محتواها. أحد من الدركين الاثنين، الذي هو من أصل سرياني، يطلب في رؤية الأصل، ويطلب منه معرفة كيف بمجلد واحد ولد منه اثنان وخمسون مجلداً. الكهل يرد بأنه لم يفعل سوى القيام بترجمتها. فيخرج الدركي المجلدات إلى الحديقة، وينظمها واحداً فوق آخر ويطلق عليها رصاصة ليعرف كم ستخترق طلقة واحدة من المجلدات. الطلقة تتوقف في المجلد الرابع والعشرين. فتحدث، إذاً، ثغرات فتبتر النتائج. كلام كردي ربما أراد العبور فجأة من قبل المهربين (هذا الغنى الدائم المعبر بموضوعة المهربين والترجمة) ولكنه باء بالفشل. وكما فعل الكهل وزوجته دائماً في الأوقات السعيدة وفي الألام فانهما انهماكاً بفنصصة حب القيطين المالح.

الرواية الأخيرة لسليم بركات، كهوف هايدراوداهوس، 2004، تستعير شكل ولغة الحكايات القديمة، لتنشأ أسطورة بليغة حول السلطة. في مدينة خيالية تسمى هايدراوداهوس، حيث تعيش

طائفة من مخلوقات يسمون هوداهوس. على شاكلة مخلوقات السنتور في الأسطورة، يتكونون من أنصاف إنسان وأنصاف أحصنة. من بين المميزات الغريبة الأخرى، أن لهم عادة المشاركة في الحلم: ففي كل زوج، يرى أحدهم نصف حلم والآخر نصفه. في أحد الأيام، يقرر أميرهم بأن على كل زوج سرد نصف حلمه. الهوداهوس يجدون ذلك تجديفاً، إذ حسب رأيهم، الأحلام ابتدعت من قبل الألوان والألوان هي عناصر إلهية. البعض يقوم بسرد أحلام غير متقاسمة؛ وآخرون يلتزمون الصمت. هؤلاء وأولئك يعاقبون بشدة. يأتي يوم ولا أحد من الهوداهوس يرى حلماً. وتنصحهم عرافة بنوع ما، بابتداع الأحلام وسردها أمام الأمير. ينفذون الأمر حتى اليوم الذي يتقدم فيه التوأمين ولا يتمكنان من التكلم. أحدهما يتجرأ فجأة ويكشف للأمير بأن كل الأحلام التي سردت من قبل كانت في الحقيقة مبتدعة. يتنكر الأمير على الفور ويقوم بالتحقيق لمعرفة إن لم يكن هناك مؤامرة تحاك ضده. بعد بضعة أيام، يتم التعرف عليه من قبل صديقة للعرافة التي تقبض عليه وتذبحه، مفسرة تصرفها ذاك بأن الأمير لم يكتف بحكمه علناً، أراد أيضاً الحكم في الخفاء، وبأنه لم يكتف بالولاء المعلن بل أراد الاستيلاء على الحياة الخاصة للهوداهوس. ومع ذلك، الحكم العائلي للأمير لا ينتهي. إذ تنجح زوجته بالاستيلاء على الحكم من بعده بإحلال أحد من الذين يشبهه في مكانه. العرافة تفهمها بأنها خرقت سره، تعينها بإخفاء جثة الأمير وتعهدها بكتمان السر المشترك. تنمو دعابة بين العرافة وصديقتها التي اغتالت الأمير، تنوء من الآن فصاعداً بأن العرافة هي التي ستمسك بتلابيب الحكم. أسطورة الرواية تنتهي على جماعة من شعراء المديح يلقون خطبهم المديحية.

نلاحظ بأنه، في هذه الأسطورة المنسوجة بمعرفة، مزودة بكل غرابة، حيث بركات فيها متمكن، يمكن استنتاج عدة إشارات لطغاة حكموا أو يحكمون في العالم العربي أو أماكن أخرى.

الترجمة عن الفرنسية: بيان سلمان

عن كتاب الرواية العربية (1834-2004) دار أكت سود، سندباد 2006

ييلي تونزال

كائنات الستور: تعشق وتعاني، في عالم آخر

سليم بركات الكاتب الكردي، الذي يقيم في السويد ويكتب بالعربية، صدر له العام الماضي مجموعته الشعرية (النهب) والتي استهلها بقصيدة طويلة على شكل مونولوج مع الموت؛ إنها قصيدة تتأبد في الذاكرة، لأنها تتحدى - وبرودة أعصاب - فزعها الخاص بها، بنزق مقتضب، يشحذ في القارئ نزقه الخاص به.

إن بركات الذي صدرت له ترجمات بالسويدية، وللمرة الرابعة، يصدر هذه المرة بصيغة أقل إثارة للحفيظة، لكن ليس بالضرورة أن تكون أشد تبسيطاً أو أقل أهمية.

كهوف هايدراهوداهوس (الرواية المترجمة إلى السويدية من قبل: يوناثان مورين، والتي صدرت عن دار النشر "ترانان")، تتخذ شكل حكاية طويلة عن الستور الذي يرى أحلاماً مزدوجة وثنائية، عن وحيد قرن أرق يحرس صورة حطام إنساني، عن مملكة تنبئ فيها الألوان عن آلهة وشعراء يجولون حول أنفسهم، في حلقات السباق، ويصدحون بأشعارهم ماستطاعوا، والإنسان في كل هذا موجود كبقايا صورة، أو كذكرى من حلم عن الوحدة والنسيان.

هايدراهوداهوس غير موجود، إنه بعيد، بعيد هناك في الماوراء، لكن يمكن الاحساس به وتلمسه من خلال الاسطورة، التاريخ، الآداب، الماضي والحاضر، هنا، حيث يقيم سانتور من الرجال والنساء وأطفالهم من الستور أيضاً في عائلة متكاملة، هنا، حيث تعيش أميرة مع عدد جم من المنقذين، وأمير يستبدل رفعة موقعه مع رجل من عامة الناس، حيث نلمس جنون عظمة رجال السلطة، ومناضل تحرير (نسوي) قاس ومغتبط.

ورغم هذه التعبيرات الشائعة، نحس بأن كهوف هايدراهوداهوس تختلف عن سائر الحكايات والروايات وأعمال الدراما الأخرى، لسبب يكمن في لغة بركات الانسيابية والجميلة، ولأعرف إن كان هذا يعود إلى أن هذه الرواية أشد وضوحاً ومباشرة من حكاية (الريش) المترجمة إلى السويدية، والمنشورة عام 2003، أو أن سبب ذلك يكمن في جرئية وتمكن المترجم يوناثان مورين، والذي عمل على ترجمتها بدقة، غير أن أسلوب بركات يلحظ عليه في جيده والأقل جودة أيضاً؛ إنه أكثر أناقة واتساقاً من أي وقت مضى، فالعبارات تتمادى وتترامى، وكأنها تدل نفسها بنفسها تماماً، وتأخذ بيد بعضها البعض.

في هذه الرواية، ثمت شيء لم أتمكن من سبر أغواره تماماً عن الأحلام والنسيان، عن هذا الامتلاء التام بالدلالات لصورة غير شاملة أو مكتملة، إنه شيء رائع وفوق اعتيادي؛ فالنص يتسامى بقوة لغته وبطاقة صورته التعبيرية الخاصة به، التي تمتد بعيداً كما بين قضبان متوازية مزخرفة أو مزينة، أو ربما محاطة بسياج يمكنني من خلاله رؤية الستور في هايدراهوداهوس يعشقون ويعانون، يولدون ويموتون، لكنني لا أستطيع - في الواقع - أن أصل إليهم، لأنني لست بحاجة لهذا، ولأنهم يعيشون في عالم آخر، لا أعيش فيه.

الترجمة عن السويدية: حجلنامه.

الدراسات

سامي داوود

ألفه الشبه - الحيوان في أرواح هندسية

إن الحيوان والروح لا يبدآن إلا مع العالم، ولا ينتهيان أبداً مثل العالم..
"اللينتز" (المونادولوجيا)

لا تفقد المادة صورها المختزنة بالعطب الذي يجلب عنها نفسياً ما تحاذره فعلياً، وإن كان هذا المحتاز الفعلي بطبيعته غير ممتد مرئياً، فالتلف - النسيان يصيب فقط الآلية المحركة لصيرورة الصور، لما ستؤول إليه الصور إلى فعل ممكن، إذ أن النسيان وضع جسمي متصدع نتيجة فقدان حس التوجه المنسق لحركات الجسم مع الانطباعات البصرية الخارجية نحو إنتاج استجابات نافعة في الحالة الحاضرة للجسم، وكون جوهر الحالة الحاضرة للجسم هو تركيبه الحركي لأبعاد ثلاثة لا تلبث أبداً، فإن الأشياء اللامرئية - الصور الذكرى، تفقد بذلك وسيطها الحسي الضروري لتحقيقها في هيئة إحساس ممكن في الفعل الناشئ للانتباه - التعرف، مما يقضي عن الانتباه ما يشتمل عليه من صور مسبقة للإدراك، أي عجز الاستطالات الحسية عن التماثل في صورة إدراك - فعل ممكن، وذلك لأن العطب الذي أصاب الآلية المحركة يقوض الجسر الذي من خلاله تعبر الاستطالات الحسية القادمة من الوسط الحسي المحرك إلى ما تفضل - تنتقيه من صور - ذكرى أكثر مناسبة للإدراك الحالي، فيعجز الانتباه على التعرف. تتطلب هذه الوضعية العلية على مساعدة، بل إنها تنتج معلولها المتمثل وفقاً لـ "برغسون" في: "ضرب من الموقف الذهني المندمج هو نفسه في موقف جسمي". هكذا إذا، يحذف الموقف الذهني الحواس والشئ الخارجي لاستعادة المادة البصرية - الصورة المسبقة - بتحريك العناصر العصبية المحركة ذاتها والمسجلة في مخطط ذكرى - الإدراك الأول، حيث تتحرر الروح من تلف المادة وتمرر صورها عبر الصدع الذي أحدثه النسيان في الجسم.

لا يحمل الجسم، إذا، الصور في صناديق دماغية أو في أدراج نخاعية، فيفقد ما بمجرد اقتلاع درج أو إحراق صندوق، بل هو يتوسط بين مادة العالم الخارجي وبين الذاكرة المستقلة عن المادة وغير المحددة إلا بالروح الذي يشتمل عليها، يحفظها من تلف المادة - الحيوان، فالجسم برزخ بحدين غير متناظرين، يفتح حقلاً تواصلياً بين المجالين الروحي والمادي، وعندما تفقد الروح رداءها الجسدي، فإنها لا تتوقف، لاتنعدم بالموت العيني الذي يطبق حافتي الجسد والروح على بعضهما البعض، وفق ما ذهب إليه "فيورباخ" في تأملاته عن الموت، بل إن الروح اللامرئية تفقد حقلاً المرئي الجسدي، إذ أن الجسد المرئي هو الكثافة التي من خلالها وبداخلها تتمظهر الروح اللامرئية، وهكذا تنعقد العلاقة بينهما، بين المرئي الجسدي أو الكثافة المروضة بتعبير سليم

بركات وبين الروح اللامرنية أو الكثافة الملجومة للكاننات اللامرنية - الفواعل السردية في النص المضغوط.

"أرواح هندسية" الذي نصنفه ككناية عنه بـ رواية، فهو بنمط تركيبه يتمتع عن التعامل معه كرواية بل وإنما كخطاب مضغوط بنسيج منفتح على خطاب بصري حسي تمكن سليم بتشكيلته الخطابية الفريدة من تحميل المقول بالمرني الذي كان من الممكن أن ينحرف بإستراتيجية الخاصة عن التظاهر اللغوي والاستعاضة بالصورة عن الكلمة بوضع تمثيل بصري بين اللغة التي صاغت مشهد الموتى الذين يخطون الرمال الدامية في قبو العمارة المجاورة لعمارة "أبي كير". أما أصل تمثل هذه الصورة فهو تمريرها من قبل الروح عبر الصدع الذي أحدثه الشيطان في الجسم، وأي جسم، جسم متأرجح في كثافته بين نقيضين يؤسسان الواقع النفسي المكتشف على ذاته لخطاب الأرواح الهندسية، فكل الخطاب الروائي هو خطاب حلمي ممر عبر صدع نفسي وعطب جسدي لهذه الشخصيات المجبولة من مادة هلامية التظاهر، وهذا التمرير هو الذي يؤسس هلوسة تمثل الواقع المختفي بواقع بديل؛ إنتاج ثدي بديل - جسد بديل بكثافة بديلة، يغطي قصور امتلاك الثدي في مرحلة تصدع مواندة النفس المتمثلة بالمعنى الفرويدي للتحليل بـ "أنا الثدي" التي يمكن قياسها برهاناً على أنا الروح بالنسبة لشبه الأعرج، ولشبه أ. دهر، ولشبه صديقه الرسام، الذين يتحاشون مع الكثافات الأخرى المشبهة بها، فيكون الشبه في "الأرواح هندسية" هو النزاع المحرك لرغبة الروح في امتلاك واقع بديل ذو ملامح مختلفة كعمارة أبي كير التي يعود إليها دهر بمفاتيحه التي ألقاها في البحر، ليجد المصعد الكهربائي للبناء يعمل، وكذلك البناء في هيئة مختلفة عن هيئته التي غادرها أثناء انهيارها وهو ينتقل في المرأة. تتسق صور سليم الهلوسية المنبثقة من خارج المادة والوصف الذي حلل به ليبنتز الأرواح بما هي "مرايا حية"، مرايا تعكس الوجود لاجسماً وتسند الصورة المدركة لعالم الواقع، بحيث يكون الشيء المدرك محايثاً بعالم لامرني له، أو يشتمل الواقع المرني في ثنياه على عالم لاجسمي يضئ إدراكنا للواقع المرني، إذ لا يشكل العالم المرني إلا الجزء المرني المتماسك والمدرك من العالم الحقيقي مما يجعل من العالم الواقعي ترميزاً للعالم الحقيقي، والخلاصة الأكيدة إذاً، هي أن التلف تغيير في حالة المادة فقط وأن الموت تغيير لعالم الروح وليس تلاشياً كلياً أبداً للكانن المستمر بهيئته اللامرنية، أما الجسم فإنه يتعرض لتعفن مادته الجسمية المرنية فينحل دفعة واحدة في وضعية الموت، (إلا أن الروح لا تتركه بشكل كلي، لذلك اعتمد سليم في التفريق بين النقيضة: مرني - لامرني، الكثافة في تحديد كفيتهما الحسية المتفارقة ظاهرياً والمشاركة في جوهرهما الواحد، ألا وهو الكثافة المترسبة أو المتبخرة، فالروح تحمل باستمرار صورة الجسم كذكرى وترتيبه في الهيئة الأخرى لها، عندما تتماسك أجزاء لامرنية مع المواندة المركزية - النقطة المنسوجة بفعل تقاطع مجموعة خطوط نسجية بلغة ليبنتز، مشكلة بذلك ومجسدة قانون الارتباط الكلي بين كل الأشياء، حيث ينكشف الواقع النفسي للمادة الحلمية التي جبل منها سليم بركات "أرواح هندسية" بواقع اللاشعور منكشفاً على صورته وبامتداد الذاكرة المحضة. بكل يقين لا يغدو هذا الأمر ممكناً إلا في الألفة المتخيلة للنفائض الموحدة التي يؤسس سليم من خلالها الصدمة النصية. فالنسيان قدر المادة، أما الروح - الذاكرة المحضة، فهي خلاص المواندة لبقاء واستمرار العالم عبر تخيله. إذاً، الصرح المرني الذي يحتوينا محتوياً داخل وعاء لامرني يطرح باستمرار صور تحيل إليه ترميزاً وتنخر باستمرار ما اطمأن إليه جهلنا بالعالم الواقعي الهش، مثبتة أن الغلاف المرني محمل بارتباطات فلكية وجسيمات لامرنية تسندها، بحيث يفقد المرني بدونها حضوره الظاهراتي وترميزه المتعدد الدوال. غير أن سليم في الأرواح الهندسية يجبل بالمتضادات مفهوم - ماهية

الحرب المقوضة لمفهوم الجسم والروح في الواقع، وكذلك تفويض الحرب للواقع بما هو محض رازم مرني، بمزجه أو بالأحرى بتقاطع وتداخل الأزمنة في نسيج الحرب وبالتالي اختلاط صور هذه الأزمنة في ألفة تلغي عنها دهشة حضور ما هو مصنف بمنطق هويته كغائب في مكان صورة تموقعها هويتها المستقبلية في الممكن التحقق وليس في المتحقق غير المنقضي وإحاطة صور هذين المتضادين بالآني، غير الثابت، لا في انتقاله المستمر من المابعد إلى الماقبل، بل وإنما في ذبذبته التي تأتي الماضي والمستقبل بحيث يغدو الحساب داخل الأرواح الهندسية ممتنعاً، يجعل من زمن الحرب هو الدوام الذي تتواتر عليه الوقائع في البعد الهرمسي للحرب، وكون الحرب هو جموح واقعي، فإن الجنون هو القانون الذي تصطف على أساسه الوقائع داخل الأرواح الهندسية، لذلك نجد بأن زمن الرواية زمن صوفي يكون فيه الماضي مستقبلياً، أي بتعبير "أوغسطين" يكون زمن الرواية هو الـ "ماضي المستقبلي"، مما يجعل ممكنناً تركيب الوقائع المرئية باللامرئية ومحايثتهما بحيث لايتعرفون على واقعيتهما فتعجز الكثافات الخمس من التعرف على واقعهما المرني بالنسبة إلى أدهر، وكذلك بالنسبة إلى جد أدهر، وكذلك يعجز الرجل البدين الذي يثور من عدم بيع البائع جريدة لأولاده.. "إنه لايرانا يا أبي... كمن تذكر شيئاً: أنا ميت" (ص124)... إلخ، فسلم ينسج من ألفة الشبه - الحيوان هذه صدمة اختراق النسيان لخواص الروح، الصدمة التي تخترق ما نتكى عليه من تجريدات معرفية لبرهاننا على لاقطعية ولاحتمية الواقع المرني وبرهاننا على ثنوية العرض والجوهر؛ الارتباط المستمر والتلف الفقدان، صدمة خطاب يشغل على إلغاء الصدمة الداخلية في النص، لإنتاج نص صدامي في الألفة التي يقيمها بين الكيفيات المحسوسة للكثافات المتضادة. تلغي لادهشة اللقاء بين الكثافات المتضادة، المسافة الفاصلة بين المرني واللامرني، تعايشهما في المكان بحيث يفقدان ترميزهما الهوياتي، فتكون صدمة خطاب الأرواح الهندسية هي الألفة ذاتها التي يؤسسها سليم بين ثنوية الشبه - الحيوان الحيوي، والألفة هنا ليست هي الانتباه للصورة المسبقة، بل وإنما اختفاء الصورة المسبقة عن النقيضة مرني - لامرني، بحيث تعجز الكيفيتان على التعرف إلى كونهما المختلف، إذ يجبلهما وحش الحرب التوحيدي الذي يجعل جميع الموجودات مدركة كصورة نجمة خامدة فتكون كائنات الواقع الحربي حاضرة كنجمات خامدة تتقاطع صورها مع صور نجمات قائمة بالفعل، إلا أن إدراكنا وبفعل الأصل الحربي للكائنات في الواقع الجديد لها، يفقد حس التوجه لديه، إمكانية قدرته على عزل الخواص وتصنيفها وتجميعها في هويات تجعل النجمة القائمة ممثلة بخواصها التي تجعلها قائمة وممثلة بخاصية القوام المختلفة عن الخواص التي تجعل نجمة أخرى خامدة وممثلة بماهية الخمود. سليم في خطابه الروائي هذا يصيغ ببساطة معقدة قانون الحرب في المادة والروح على السواء، القانون الذي يفقدنا خبرتنا بالأشياء في العالم، لذلك تخط خواص المادة بالروح، الشبه بالحيوان، الماضي بالمستقبل، الموتى بالأموتى، الأعضاء بالأعضاء، وهكذا يمهّد سليم قبولنا لتبادل المادة والروح خواصهما، وبالدرجة الأولى خاصية العطب، التلف الذي يصيب ذاكرة الروح، بما معناه وضع النسيان في الروح بما يعطل هلوسة الروح في تماهيهما بأوضاع مادية تفقر إليها، فعودة أدهر بمفاتحه لعمارة أبي كير ومصعدها يعمل كما لم يعمل من قبل ومطالبة صاحب العمارة له بأجرة شهرين، ليست تذكراً لفصل من سيرة ماضية، بل وإنما هي تخريف خلاق بتعبير "دولوز" في تعريفه للفن، تخريف يعطل الحرب التي هي عليّة عليا لهلوسة الروح. لذلك تبقى المسافة بين العالمين المتضادين مسافة سديمية لاغتراب المتناسل الكلي، فالأرواح في أرواح هندسية لاتتناسخ لتظهر من جديد في جسد شخص آخر... روح طبيب في جسد مختار أو طفل أو قط أو حتى نبات، ولاتناسل لتعود مرة أخرى حية داخل رداء جسد بهيئة مغايرة وفقاً لقانون الارتباط الكلي بين

الأشياء كما أسلفنا، بل هي تظهر فجأة كظهور أ. دهر على سطح السفينة محققاً في الكثافات الخمس التي تتوهم بأنها لامرئية، وهي لامرئية ومرئية في آن، لامرئية بكثافتها الملجومة وبالنسبة للكثافات المروضة، ومرئية بالنسبة إلى أشباهها الذين يعتبر أ. دهر واحداً منهم. تعجز هذه الأرواح من التعرف على كونها، فتهلوس ما تفتقر إليه، لتغطي بذلك قصور ما تكونه، ولأعزاً هذا القصور إلى المادة، بل وإنما قصورها إلى الحياة بحيث يكون الحقيقي هو المتأرجح في المابين، فالحرب هنا كما في أي مكان آخر تحايث الوجود بالعدم، بل وتجعل العدم أساساً للإيمان بالوجود، إنها تحايث الموتى بالأحياء، وتحيل بالأحياء إلى موتى في الاحتياط، أرقاماً يشكل موت خمسة أشخاص فقط في اليوم الواحد دهشة وتذكراً لحالة غائبة، فيخرج الناس من الملاهي، وتعود الأسواق في الظهور، ليعود تشويق أساليب الموت مرة أخرى في الظهور كما في الصفحات (51-52-53). إذ لا يشكل موتى المصادفات بوجودهم امتداداً للحياة، فهم لاموتى وليسوا أحياء، فانتماؤهم إلى الموت أكبر من انتمائهم إلى الحياة، لأنهم يعلمون بقرب المسافة التي تلصقهم بالمحيط الذي يشغله الموت - ألم يكن انتقال أ. دهر عبر المرايا توسعاً لرقعة الحرب..؟ - وانتماؤهم للحياة ليس سوى حلم غير متماسك يخالطه الوهم. موتى المصادفات إذاً، لاموتى في ديكور يؤطره الموت ويشغله شبح الحياة، فالمحاكمة التي كانت تتم في قبو العمارة المجاورة لعمارة أبي كبر، والتي لم يكن يوسع الكثافات الخمس اللامرئية سماعهم، فاقتربوا أكثر من أ. دهر وصاحب العمارة اللذين كانا يؤيدان دفع الموتى المقدمة بمناقبيل الشظايا التي قتلتهم، كل ذلك يشكل الحجة الدامغة على أن موت هؤلاء الطبيعي لم يكن إلا كشفاً لموتهم المحتجب في واقعهم العضوي، وبأن الموت هنا ليس موتاً للموت وبالنسبة إلى الأحياء فقط، إذ أن الموت لم يبه الحياة بالنسبة لهؤلاء، لم يحد الموت حياتهم بالعدم، بل بهينة أخرى مثقلة بالشظايا، بحضور كامل لذاكرة الموت، بالألفة التي تعايش بين الشبه والحيوان في عمق القبو المنكشف بجداره على البحر وعلى العمارة المنهارة وبأصوات النباح التي كانت تعلق من أساسات البناء المقام على مقبرة يوضحها سليم في الجزء الجينالوجي الثاني من الرواية والمسمى بالحكاية كما يجب أن تروى. الموت في الأرواح الهندسية هو ختام لمرحلة جسمية عينية، لموتى عضويين، ومصارحة للموتى بموتهم، أو هو - الموت - مرآة ليرى فيه الضوء نفسه. (الصورة هنا مقبسة بتصريف عكس الصورة من الرسالة الأولى "رسالة لغة موران" من رسائل السهروردي)، والموتى موتهم، والعلية دانما هي الحرب التي تعيد صياغة العوالم المتضادة، تخططها في وضعية الوجود في أطوار الانتقال الجثثي. صدفة تقع قبيلة غير متفجرة في الملجأ الذي يسوده نمط سلوكي مطمئن إلى حصنه التحت أرضي، تتدحرج القبيلة ويتبارى الوميض والدوي في طبع الحواس بالانطباع الأخير لأشياء العالم عليهما، يصور سليم احتمالات متعددة لصدفة وقوع القبيلة المتعددة، يزامن الوميض الدوي، ويزامن الدوي الوميض، تختلط الأعضاء الأدمية في صيغ لاإنسانية تشكل بتأزرها مع النقاط المشهدية الأخرى والموزعة على خطوط درامية متوازية صور لانمطية للفكرة العامة عن الحياة، التي تفقد بدورها صورتها المسبقة وبالتالي يختل وعي ذات الحياة، تصورها عن نمط كونها، فالأدومي المستخلص من خليط فوضوي لتوزع الأعضاء السابق - الصور الذكرى لتكوين الكائن، مصاغ بهينة لاسندية مغايرة... كائن مؤسس من خردوات تتطابرت فنسقط، وفقاً لمنطق السقوط الصدفي المنتح بطبيعته على إمكان كل ممكن، وبالتالي غياب الصدمة في كل تفصيل وفي أي تفصيل داخل الرواية. أضف إلى ما تقدم أن سليم حين يذكر شبح زوجة صاحب العمارة، فإنه يذكرها عرجاء، بحكم أن الذين لملموا أشلاءها نسيوا قدمها بين أوراق اللباب (ص 54). إذاً، فالوجود العياني للإنسان في الحرب ليس وجوداً قطعياً، بل وليس مظهراً حتمياً له، الوجود يستمر

في المظهر - الهيئة الأخرى للكثافة التي تحدد وجود الكائن بالضرورة المستمرة للمظاهر - الهيئات المختلفة الأخرى والتي أدت إلى ظهور شبح أعرج لزوجة صاحب العمارة. وبما أن الموت والحياة ليسا سوى وضعيات يتناوب عليها الجسد - المونادة في التعينات المتباينة لنمط كثافته، فإن سليم يجعل من الكثافة أساساً لتحديد كتلة شخصه الحيوانية والروحية... وهو - أي أ. دهر - يصعد من الظلام بخاراً بعدما انحدر إليه قطراً رقيقاً يغزل الفراغ النوراني غزلاً أليفاً" (ص80)، فالخفة هي الكيفية الممكنة للكثافة الصاعدة بـ أ. دهر من الظلام، والإمكان هو ماهية الشيء - الشبه هنا؛ فكرته الواضحة عنه، لذلك تكون الفكرة العمومية لشخصية أ. دهر هي ما تقوم الذاكرة بتطعيمه في شبيهه، غير أن الشبه هنا غير متناسخ جسيماً، لذلك لا يمكن أن تكون الفكرة العمومية الواضحة لشخصية أ. دهر إلا فكرة الانفلات المستمر لوضوح خواصه، لذلك هو ملغز بالنسبة إلى الكثافات الخمس التي أصابها ما يصيب نقائضها من حيرة ودهشة حول وجود أ. دهر على سطح السفينة بعد أربعة أيام من انهيار عمارة أبي كير، وهذا الانفلات المستمر يجذر - من الجذور - شخصية أ. دهر، بحيث يتحدث إلى الرجل السعال وإلى المترجمين الأشباح وإلى الممرض الذي ليس سوى شبح بوضعية واحدة، إذ أن أ. دهر هنا ليس ذبذبة حدين غير متطابقين، بل وإنما صيرورة هذين الحدين نحو بعضهما البعض، إنه الحقل الذي يملأ مجال التواصل بين خطي الموت والحياة، الوجود والعدم، وكونه فاعل مغناطيسي يجذب الحدود المتناقضة إلى بعضهما البعض دون صهرهما، تستعصي على الحل شفرته لدى الكثافات الخمس "رغم الشبه القاسي الذي يحظى رويداً رويداً وسط النظرات المتبادلة بينهما"، (ص39)، وفي الآن ذاته، تجهد هذه الكثافات عبثاً في إعلامه بالمرئية صديقه الرسام، فنظرة أ. دهر تلتصق بكيفيتهم المحسوسة وتخترقهم، كونهم نسبوهم بأنهم باتوا مرتبين أثناء انكشافهم هم على أ. دهر على سطح السفينة. مقابل شرفة أ. دهر، رست شرقاً سفينة الموتى التي كانت قد اتجهت غرباً، في مواجهة الصورة الثانية لعمارة أبي كير التي: "تجعل الشكل مقترناً بالنقائض" (ص179)، حيث اختفى كل شيء في محيط العمارة من منارة المسجد والبيوت في الجهة الشرقية، لتبقى عمارة أبي كير - بؤرة الفعل، الحركة - وحيدة في مواجهة الميناء الذي ترسو فيه سفينة الموتى، حيث البحر اللامتناهي بانعكاس الجهات على الجهات، البحر؛ الموطن الأسطوري للموت والمسكن الذي تنتهي إليه الروح في رحلتها الأبدية، فالسفينة ترمز تضافري لمعنى الخارون الثقيل والمتجه في البحر نحو جهة ثابتة، غير أن سفينة سليم وبحكم تناظر جهاته في المادة الحلمية التي يجبل منها خطابه، ترسو في الجهة التي انطلقت منها، وهي ترسو في الجهة ذاتها التي خرجت منها كون المكان هنا منسلخ عن مفهوم الجهة التي تقسمه في الواقع الآخر، والمكان داخل الأرواح الهندسية متطابق مع تركيبة الزمان فيها، لذلك تكون الأزمنة الثلاث والجهات الأربع متراكبة في بعد غير رياضي، بل وإنما في بعد تخيلي مستخلص من منطق الرواية ذاتها، وهكذا يمهّد سليم لانزياح صورة الخارون داخل الأرواح الهندسية عن الصورة الموروثة للخارون، فترسو السفينة المحملة بالأرواح في المكان الذي فقدت فيه هذه الأرواح وبدفعة واحدة رداءها الجسيمي، كون الجهة الثانية هي الحافة المطبقة على الجهة الأولى التي تتضمنها، لانعكاساً، بل إمكاناً، ويتربط كل شيء عبر الحقل المغناطيسي - أ. دهر - يأتي أربعة مسلحون إلى أ. دهر ويطلبون منه أن يدبر لهم أمر صعودهم إلى السفينة، إلا أنهم لا يخرجون من العمارة (ص131، 132)، فعمارة أبي كير ليست منهاراً أو قائمة، إنها النقطة التي ينقلب فيها العدم وجوداً والوجود عدماً، فيتأى بداخلها الرائي والمرئي في حركة دائرية تضمينية ويؤسسان بتراكبهما المزدوج لحمة النظرة - رؤية الجسد في غيابه.

إذا، لانتفاض داخل المادة الحلمية المنسوجة أساساً من مزج مزاجي للتناقضات، فينطبع سطح الواقع بأشيبانه المتضادة بلمس اللحم الحلمي الذي ينسج انعكاس الأشياء على بعضها البعض في المنطقة الظلية للمرئي - اللامرئي. والأصل التمثيلي للمادة الحلمية هنا ليس هو التخيل، بل وإنما الصورة الذكرى للحرب التي يحيل إليها سليم - كما "هرقليطس" الذي قال بأن الحرب أصل كل الأشياء - أصل الأشياء في العالم، وذلك في جينالوجيا النزاع المعروض بتصعيد جيني في الفصول التسعة للجزء الثاني من الرواية، فالمسافة بين البر والبحر تجذب بمناخها إمكان ثبات العابر فيها، وبتثبيت حجر إلى جنب حجر آخر يتأسس الخط الذي على طوله ستوزع الحدود الفاصلة لامتلاك - تقسم الكتلة في الساح الممهد لترقص عليه النوازع المتضادة لتعيش المختلفين عليه وفيه، وهكذا يوضع حجر الأساس لبناء حجرات الأرواح الحاكمة لحركة - توجه ذريتهم في الأرض، وضع أساس لامرئي لنصب مرئي كعمارة أبي كير التي ستوضع أساساتها على مقبرة تختلط أرواحها بقاطني العمارة وتتقاطع مصانيرهم، أما الاسم الذي يطلق على نمط الترابط بين الأساس اللامرئي والنصب المرئي فهو التعاقد على مقايضة الإبادة بينهما، والمعروف لدينا بالحرب التي وضعها سليم كحجر زاوية الجموح لخطابه، فالحرب ليست كشفاً لجينوم حيواني غير منقرض بالانتقاء الثقافي، وليست تعبيراً بدائياً لرقصة الشر في الطبيعة الإنسانية، وليست نواة مادة طيبة تجهل نوازعها الشيطانية الخفية، بل هي تظهر مادي ملموس لجنون الكائن المهذب، لاضطهاد عقلانية العالم المترن، للأصل المقدس المغفل في الطبع الأدمي المطمئن إلى غفلته عن مقدسه الخفي.... الحرب عبودية الأصل لطبيعته، وطبيعة تُعقد أنماط الحياة لتفترسها؛ الحرب اقتراض الحياة لذاتها، إبادة الذات لامتلاك ما يهدد الذات من تلاش ختامي، الحرب تعقيد وتقهر، تعمير للهدم وهدم لامتلاك الشيء المعمر المجدد في الحكاية، كما تروى في الجزء الثاني من الأرواح الهندسية. وقد تمكن سليم بدقة من الإمساك بالثابت الهستيرى للطبع البشري خارج التجربة الزمكانية، التعيين الملموس لنواة الحرب الذي هو هوس الحرب ذاته، الذي يحاith المدرك حسياً بالتخيل وبماهي صور الحلم بصور الواقع في وضعية الحرب التي هي وضعية مابينية، ينعكس عليها مخلوق هرمني ليس بمرئي واقعي ولا هو بلامرئي متخيل، إنه هنا وهناك، وليس صهارة كليهما في وضعية ثابتة، فسلم يهندس الهروب، هرب التناقض نحو بعضها البعض، دون اندماجها في بعضها البعض، إذ تمتد يد أ. دهر لتخترق الجدران وتتكيف ككثافة خلف الجدار، ويضع يده على الجدار في قبو العمارة المجاورة لعمارة أبي كير، فتخصل بالدم. العالم هنا ليس واقعياً ولا واقعياً، ولا معقولة لدينا للبرهان على صلابة جهة بالقياس إلى لزوجة جهة مقابلة، إذ أن الواقع مادة حلمية داخل مادة حلمية أقل تماسكاً، فالجنون وليست المعقولة هو الذي تستند عليه الحرب لتحديد بعدها الشمولي في امتلاك صور العالم، البعد الذي يتمظهر عليه الثابت الهستيرى لبنية القتل في الصفحات (50 - 51 - 52)، المشيدة لتخريف صور الموت في بيروت سابقاً، وفي بغداد الآن، وفي أي مكان آخر لاحقاً، فلا اسم يحتكر المكان بطقوس التخريف الدموي للموت، وكونه بلا تحدد منعزل فهو أي مكان وكل مكان، وهو كل مكان كونه إمكانية ثابتة وشاملة للعنصر الأدمي، فالموت إمكانية خالصة على التخريف. تتحلل من هذه الاستمرارية السببية لنمط كون القتل المتنامي التعقيد مضامين غير ظاهرة في وضعية علنية، لذلك لا يكون هوس الموت بالموتى وهوس الموتى بالموت في نمط القتل التخريفي سوى مضامين سابقة على تعيناتها الظاهرية، فهي ليست تمظهراً لأنماط غير محمولة بالوجود، ليست بلا سند سببي للطبيعة الأولى التي أفرزتها في التغيرات التي هيأت الوضعية الملائمة لانبثاقها، إنها انبثاق وليست وجوداً دفعة واحدة من عدم مأخوذ بنسجها في الخفاء، لذلك لم يضع سليم للمكان اسماً يفرد في طبيعته

ويحتكر بذلك نمط القتل الخبيث في ثنانيا المادة النفسية للأدمي، فالتحديد ضد الإمكانية ونمط القتل هنا لامتعين مستمر في ثنانيا الأدمي، الذي بدأ بسرد وجوده قاتلاً، لذلك تكون الروح علة وجود الحيوان، غير أن الحرب تشوش فعل الروح أيضاً، تعزل وجودهما، تعمق تصدع الذات لتتسرب العوامل المرضية إلى عرش الفعل الأدمي، فتتعدى رقابة الآلهة في الحاكمية المطلقة للانفلات الفوضوي، لتتقوض صورة المجتمع ويحل محلها مجتمع بديل بخيال جذري مغاير في صورته، يكون فيها المجتمع معترباً عن حقائق الدم المؤسسة لهيئة المجتمع المقوض الذي ينصب على أنقاضه وضع جديد للدم، يكون فيه الأخ ارتباطاً لادمويًا بل وإنما تنظيمياً أو رهطياً متطابقاً مع الألفة الوهمية للإيمان بطوطم ما، فيتسبد الدم المهرق مؤسسة الجهل التأسيسي، ويضع خريطة بديلة - خيال راديكالي بديل لإنتاج الفرد الاجتماعي. إذ لاهنية قلبية تظهر سلوكيات هذه النفاض المتألفة في صيغ - صور سابقة تمهد لنفسها معقولة إدراجها في السلسلة السلائية لحركات الكائن الاجتماعي، فالحرب تهذب الدهشة، تحيدها لذلك يلغي سليم من واقع الأرواح الهندسية ما هو ممتنع بالضرورة وجوده، وما هو ممكن بالضرورة وجوده، إذ لاهنية - قانون يكيف الامتناع بالضرورة عن الوجود والإمكان وجوده بالضرورة، العالم هنا يتوق إلى الإباحية، وهذا التوق هو الذي يخل بالارتباط بين المادة والروح، لذا فمن المنطقي داخل الهيئة المختلفة جذرياً للعالم هنا أن تنهت الكثافات الخمس اللامرئية افتراضاً لأربعة أيام عن التعرف على حدود أشكالهم المرئية (ص173)، فالموتى والأحياء ليسوا ترميزين ماديين لعوالم متناقضة، بل إفرازات المادة الهيولية التي يجبل منها سليم كثافته المحكومة بالزعة الهرمية في الهروب من العنصر الظاهري للكائن إلى عمقه، حيث النقطة الانقلابية التي يلتقي فيه المرئي باللامرئي.

يدمج سليم في الأرواح الهندسية مستويات الإدراك الثلاث / ذكرى محضة غير ممتدة، ذكرى صورة ممتدة، انتباه / فتحات الذكرى الإدراك الذي يحايتها - يمزجها في تراكب متان غير متميز الأجزاء، فتتظهر الأبعاد الزمنية الثلاث متآنية في بعد واحد هو الآن الحركي التراكيبي، تمضي الأزمنة المتباينة معاً مشوشة ترتيبها التصنيفي لا بالتقل فيما بينها كتكنيك حدائثي لتشويش الزمن في بناء حبكة الرواية الحديثة، بل بوضعها معاً بلا تطابق على سطح اللحظة الحاضرة، فالدكان والسين المستقبلية لا يحددان ماضي الشيء وماله في النص، بل وإنما تموقعهما الهندسي في الخطاب فيتم معاودة الزمن ذاته مرة أخرى بتبادل موقعه مع زمن آخر على السطح الحركي للحظة، إذ أن زمن الرواية هنا غير مجوف نحو الماضي كونه يجعل من المستقبل ماضياً، أو بتعبير "أوغسطين" إنه الزمن المستقبلي في صيغة الماضي، وهكذا يمكن للكثافات الخمس أن تشارك أ. دهر اطمئنان على وجود السفينة في مكانها وهو ينظر إليها من شرفة شفته في الطابق السادس (ص27) وكذلك حيرتهم من مغادرة أ. دهر للسفينة دون أن يلتفت إليهم (ص29). لقد بين لنا فرويد في "إبليس في التحليل النفسي"، أن الأرقام في الأحلام لا تكثر بالأصفار، فالأربعين سنة التي تسبق ولادة أ. دهر بأعوامه الثلاثين، تجتمع في الرقم سبعة بدون صفه والمتطابق مع الرقم سبعة في الجملة التي تقولها الكثافات الخمس: "بعد سبع سنين من احتجابنا عليه" (ص12)، الزمن الذي لا يمكن أن يجد ما يسوغه في النص إلا بكونه احتجاباً لزمن ليس بسنين، بل ربما بأيام يمكن تعليلها باختلال الزمن لدى هذه الكثافات التي لم تفلح في حساب المدة التي احتجبوا فيها عن أ. دهر. ويكرر الرقم سبعة في مواقع عدة كالترتيب السابع لعمارة أبي كير، وإقامة الجنرال الميت في صالة السينما لسبع سنين. إن بعد الرقم هنا حلمي أو لاشعوري، لذلك يمكن أن نصنع من الأرقام زمناً يكون قريباً وبعيداً في الآن ذاته، الأرقام إذا، ترميزات تضافرية لتثنية الزمن الواحد بأزمنة أخرى تجعلها تتركب كزمن المنمنمات على سطح

ذي بعد واحد، غير أن إمكانية العود المختلف للزمن تسود الصورة أيضاً، وفقاً للفراغ الذي يلي الكثافة: "كانما تؤكد المرايا العظيمة أن في اقتدارها رسم الصورة الواحدة على نحو مختلف بحسب الفراغ الذي يلي الكثافة" (ص79)، فصور الكثافة تتحول باستمرار في الأطوار التي يحدده الفراغ لها، تتمركز في هيئة نقطة جسمية متقاطعة، ويسودها روح الانتشار في الفضاء الذي يخفيها ويعيد اظهارها في هيئة لامرئية تضئ الرائي بانعكاسها عليه، فلا ثبات لشكل الكثافة الذي يمسه الفراغ وينفخه باستمرار في أطوار مغايرة.

الكثافات، الأرواح، الأحياء، الموتى، العمارات، الميناء، السفينة، الجهات، الكهرباء المنقطعة -
يالهي الكهرباء المنقطعة - البحر بجهاته المتداخلة، القراء.... إلخ، كلهم يتموقعون في الفراغ الذي يليهم، يحيطهم، يبرزهم كمرئيين وينشرهم كأرواح.

هندرين

سليم بركات في أولمبياد اللغة تأويل شعرية الهوية، في "مهاباد"

"حديثي فظ، أعرف ذلك.
مشافهاتي الصغيرة فظة. أعرف ذلك.
قصيدة "مهاباد".

لا بد من القول، بأنه ليس من السهولة التحدث عن تجربة واحدة، لا بداع سليم بركات المتعدد؛ فهو لاعب لغوي بامتياز، وخياله الدائري، يجسد هذه التجربة الإبداعية، بلغته ذات الأبعاد المتحركة، والمشحونة بالهوية المكتوبة في قصيدة "أولمبياد"، حيث تجد هذه اللغة سكناً لذاكرتها. من هنا، فإن التجربة الإبداعية لـ سليم بركات، تتحول إلى سياق فردي للذاكرة الجمعية للمكان وتاريخه. ولكي يستطيع هذا المكان أن يتحدث عن جوهره، عليه أن يُعْتَرَبَ في لغة "الأخر". واللجوء إلى الاغتراب في اللغة، ليس فعل لنسيان ذاكرة المكان أو تاريخه، بل هو لجوء إبداعى ومغامرة حقيقية، عند الشاعر، فيكون لهذه الهوية حضور شعري داخل الحقيقة. من هذا المنطلق، تبدأ الحرب الحقيقية بين الداخل والخارج ضمن هذه الحقيقة، ليتحول، من ثم، الكون إلى "أولمبياد" شعرياً. ومن هذه الحرب الشعرية، يدعونا الشاعر إلى مشاهدة هذه المباراة الشعرية، أي هذه الحرب التي تجري، لأجل انتصار الحقيقة داخل الاغتراب اللغوي.

مع حدث اللقاء بين التجارب الإبداعية لـ سليم بركات وبين قارئه، تطوف الرائحة الأثيرية للمكان، ويصبح صدى هذا المكان، حاضراً، وينطق أنين الأشياء المتناثرة، ملتعباً داخل الاغتراب في هذه اللغة - العربية -؛ وخلال هذا اللقاء، يدخل القارئ في سقر دائري، وحرب عنيدة بين المكان واللامكان؛ بين الغريب والمغترب؛ بين الحضور والألعاب، وبذلك، تبدأ الحرب الشعرية، فينطق المكان بذاكرته المبعثرة؛ هذه الحرب، بحسب التعبير الهايدغري، هي حرب بين "حقيقة الحقائق"، والنسيان. لذلك، فإن هذه الحرب ليست عابرة، من أجل انتصار حقيقي، بل هي حرب دائرية لشعرية المكان.

وحول هوية بركات الإبداعية، ينبغي أن نقول، بأن بركات في عملية لجونه إلى الاغتراب التراجيدي داخل لغة "الأخر"، فإنه يحول هذه "اللغة الشعرية"، سرّة من فعل الرقة، إلى إيقاع هرموني بين سلطة اللغة العربية، والأبعاد الانسانية داخل هذه اللغة. بهذا الشكل، تنطق هويتان داخل هذه اللغة؛ أي الهوية الكردية، وهوية اللغة العربية. بتعبير آخر، عالم هوية بركات الكردية، ليس أسيراً في اللغة العربية، بل هو اغتراب شعري.

ولتوضيح رؤيتنا في هذا الصدد، نشير إلى التجربة الإبداعية لـ يشار كمال. فكما هو معروف، أن الأعمال الروائية لـ يشار كمال، قد ترجمت إلى السويدية منذ سبعينيات القرن الماضي، ولكن، وحتى تاريخ تلك المقالة التي كتبها يشار كمال، حول تدمير القرى الكردستانية من قبل النظام التركي، خلال تسعينيات القرن المنصرم، في المجلة الألمانية "ديرشبيغل"، فقط اكتشف السويديون، بأن يشار كمال، هو كردي، ويكتب بالتركية، والسبب في ذلك، يعود إلى ضياع الهوية الكردية في أعماله داخل سياق اللغة التركية. حيث تذوب الأسطورة الكردية والأبطال الكردي، في اللغة التركية. ويفقد الأبطال جوهر هويتهم داخل اللغة التركية. لكن، هوية المكان في أعمال سليم بركات، في اللغة العربية، تنطق بالكردية، بمعنى أن أبطال رواياته، يتحدثون عن هويتهم، كما لو يتكلمون بالكردية.

يجب علينا القول، أيضاً، إن الظاهرة الإبداعية لـ سليم بركات، هي انفجار شامل، يمكن أن نسميه بـ "الأدب التراجيدي"، بالمعنى النتشوي، أي أن النسق البركاتي، يتكون من التلاحم الباطني بالخارجي. وهذا هو الإبداع الشعري، لايجاد أو ظهور "الإنسان الأعلى". ومن هذا المنطلق، وليس من جديد، إن قلنا، بأن الأعمال الإبداعية لـ سليم بركات، هي نصوص معقدة، منسوجة من الذاكرة، ومنشرة. لأن الكثافة في أعماله، هي تجميع لذاكرة أبطالها وهويتها المغترية؛ وهذه العملية، تجري في شكل فني متحرك. وأسلوبه ناتج عن الأصوات المتعددة والمعاني المشحونة بالرمز الكردي، وكل هذا التدفق داخل اللغة، يفتح أفقاً لميلاد إبداع شعري غريب، لأن هذه التجربة - أساساً - نتاج عملية الاغتراب اللغوي، التي أشرنا إليها من البداية. من هنا، ينبغي أن تكون قراءة أعمال سليم بركات، قراءة اغترابية، أي ينبغي علينا عند قراءة أعماله، أن نأخذ منطق الاغتراب، بعين النظر.

يتحرك سليم بركات، منذ بداية أعماله، حتى آخر كتاب له، ضمن سفيرين مستمرين ودائرين، وهما: تحديد هوية المكان. كما نجد ذلك، في روايته - الثلاثية، "ثلاثاء الموت"، مثلاً، حيث أبطالها يبحثون عن هوياتهم، هذا البحث الذي يقودهم إلى أن تصطدم جباههم بجدار الكون، ومن ثمت، الكون نفسه، يصبح مكانه في حرب، أثناء المسيرة.

إذا، نرى، بأن قصيدة "مهباد"، تبدأ حربها الحقيقية داخل كون مجروح أو جريح. "مهباد"، هي عبارة عن رنين دائري لرموز ذاكرة المكان، لهذا، تهب رياح ثقيلة، تحاصر أرواحنا، أجسادنا، والكون، معاً. وتطوف في جسد اللغة رائحة الموت في "مهباد"، كما في "حلبجه"؛ قصيدة مهباد، تشبه الحقيقة الجارية في ذاكرة "جمهورية مهباد"، فتدخل في حربها الشعرية. ويتلاحم في منحدرات اللغة وصدى القصيدة اللون الغباري للكون، مع وجوه اللاجئين، والبطل غريب، الذي يفرض عليه اصطدام ما، ومؤامرة ظالمة. داخل القصيدة، ثمت حقيقة مضاءة، وفي خارجها، تهاجم الأصوات المتلاحمة على هذه الأضواء المكثفة، التي تقترب لانتصار الحقيقة داخل القصيدة. في هذه الحرب الشعرية، تتعاظم ذاكرة المكان، وتنجلي الحقيقة، عندما الينادق تسرد تاريخها، يركض تاريخ المكان في القصيدة، لاهثاً أثناء عبوره، ويغرق الكون في إيقاع دموي، وتاراجحت رموز المكان الكردي، مابين الأرض والسماء، فتنحول القصيدة إلى لقاء مابين الأرض والسماء؛ تحت هذا التوحيد الشعري، تولد "مهباد"، من جديد، وتعلن "جمهوريةها"، بعد هذا الاعلان، يبدأ صمت مطبق، أشبه بالسيمفونية التراجيدية، وتظهر الحقائق المنكوبة لـ "مهباد" المتقدمة، وليست المتأخرة:

(يال "سناجر" الراكض إلى طوروس؛ يال "جزيرة بوطان":
معاقل شفيفة، وأسوار كالأيدي تتلقف اللؤلؤ..).

الأجنحة المؤلمة، تصطف صففاً، وجسد "مهباد"، يجمع ذاكرته في مساحة القصيدة. هنا، "مهباد"، حقيقة وحيدة في هذه الحرب المخططة لها، وهي - ككانن - مجروح، هويته متمردة، ويواجه الذين يحاولون طمس ذاكرته، أو نسيانه. "مهباد"، لاعب كوني، مثل الشاعر نفسه، وكانن شعري، يبوح بجوهر الكائنات.

في الأولمبياد المكرسة، يرفع "مهباد - الكائن" ثقلاً، ليخوض حرباً ليست فقط ضد أعداء خارجين، بل ضد الذين في الداخل أيضاً. لكن، القوة الشعرية، أي ذاكرة "مهباد"، تتغلب في كل الحروب، لتنتصر الحقيقة - حقيقة مهباد، شعرياً؛ إذاً، "مهباد"، هي بيان إرادي، وخطاب لجمع حقيقة هذه الذاكرة. لهذا، قصيدة مهباد، هي نداء لانتصار الحقيقة، وليس عرضها، وفهم أبعاد القصيدة والدخول في أجوانها، يجب فهم هذه الرموز والمفردات التي تتكون منها القصيدة، وهذه المفردات والرموز، تشكل مفتاحاً - كوداً - تاريخياً وأسلوبياً لها، فالقصيدة لها نظام موزون، وفي هذا النظام، أي الكون الشعري، تنطق كل الأشياء بجوهر أماكنها. والقصيدة، هي جمع وتسمية لذاكرة المكان، هذا المكان الذي ينتمي إليه الشاعر نفسه، وهو جزء منه.
ومن جانب آخر، فإن الواقع والحدث، يأخذان بُعداً شعرياً، وليس إعادة.

قصيدة "مهباد"، لانتشبه القصائد التي كتبت بالكردية، والتي تدفعنا للبكاء والعيول، بل تدعونا إلى إرادة كونية، تسحبنا إلى حربٍ مصيرية:

"لكن، كالم تتقدم الأجنحة؛

كالم يتقدم الكرد إلى الحقيقة..".

من هنا، يتجلى وجه الحقيقة، مع تجسيد القصيدة، ثم:

"كالم يسرد الفجر على بناته المكان رجلاً رجلاً؛

كالم يدخل النهار أعمى إلى مهباد..".

أخيراً، يجب أن نقول بأن قصيدة "مهباد"، هي انقطاع عن كل الأساليب الشعرية الكردية، وبالتالي هي قصيدة جديدة، لغوياً، وكذلك في الرويا الشعرية.

القراءة، هذه، هي امتداد، للمقدمة المسهبة للشاعر هندرين - باللغة الكردية، لكتابه:
"مختارات من قصائد وحوارات سليم بركات - مهباد في أولمبياد الله"، والذي صدر عن مؤسسة سردم، في كردستان.

بيان سلمان

سؤال اللغتين

قراءة في: دلشاد، فراسخ الخلود المهجورة لسليم بركات

لماذا الترجمة؟ ولماذا الإضافات؟ لماذا فراسخ الخلود؟ ولم مهجورة؟.

الترجمة فضاء خصب لنقل مختلف المعارف، لأنها ببساطة تفتح باب الحوار مع الآخر، وهي نافذة مهمة على تداول العلوم، ووسيلة من بين وسائل أخرى لتحسين فهم الآخر، يضاف لكونها أداة فعالة ضد قطيعة محتملة بين الحضارات، هجين لها خاصية الدمج وربما الحذف، فكما أنه ليس هناك عرق صاف، فليس هناك أبدا نص خالص وصاف؛ بحساب رياضي فكري متعمق، بعيداً عن التشنج القومي، ستتضح عند تفكيك الكثير من المفاهيم والمصطلحات ذلك المزيج المتسامح من كلمات وتعبيرات انتقلت من لغة إلى أخرى وأغنت ثقافتها نتيجة الاحتكاك.

من الجدير بالذكر، إن الحاجة للتعبير، وبالأخص عن شيء جديد هي التي تولد الاستعارة والتبني، فغياب كلمة ما أو مصطلح في اللغة الأم الموروثة، تستوجب الاستعارة، ويتم هذا عن طريق الاحتكاك بين اللغات، أحياناً تستعمل بعض الكلمات من منطق بذخ، وفي العصر الحديث ليست بقليلة الكلمات الداخلة إلى اللغة من باب ضرورة التداول العالمي، وبالأخص في مجال الطب والعلم والمهن.

الترجمة حالة تنقل بين لغتين، استمرار المعرفة، حفريات في اللغة، نحت ديناميكي في الإدامة ليتم الخروج بشيء آخر، ليس النص المسجد أماناً، وإنما نص آخر، مستقل لحد ما، أنتجه إبداع، فالترجمة حسب جيرار جنييت (...) 1 عمل لا يمكن إتمامه بإخلاص؛ إنها أيضاً ديمومة الصبغة التاريخية للنصوص، العمل على تغليب تربة أفكار متمفصلة بين لغتين في عملية تواصل وتنقل بين جسد اللغة: "والرغيف، الذي عجنه دلشاد بيد الماهية الصغرى للضرورات، ينضج على نار اللغتين الموقدة من حطب المسكون الأليف.." ص 9.

الحياة نفسها تمثل رواية في طور الترجمة، يستلزم إعادة قراءتها مرات، وأحياناً تمثل كتابة يفترض مراجعتها، تصحيحها قبل نشرها. فالترجمة إعادة كتابة لنص ما، التطلع إلى العمل الكتابي، والترجمة على الأخص، عدم إنهاؤها في دلشاد لم تعن إلا الوقوع في الفراغ والعبث والخواء الذي له الوجه الآخر للموت، بالتالي إنه شك الكاتب إن لم أقل رعبه أيضاً عن مواجهة صفحات بيضاء، عجزه عن تسجيل فكرة جديدة: "ماذا فعل إذا أنهيت الترجمة؟" ص 9.

الكتابة البركائية تستند على أبجدية الكتابة، ويتكرر المدلول بعمق في كل كتاباته: ففي فقهاء الظلام دفتر كبير يدون فيه كل شيء ملازماً لتأريخ الكرد، وفي كهوف هايدراوداهوس الرجوع إلى أصل وجذور الكتابة الجدارية، وفي دلشاد الترجمة، كلها تشير إلى البداية، بداءة بتعلم لغة

أخرى والتزواج الحتمي المؤرخ بالطلب، طلب مهران من دلشاد لتعلم تلك اللغة القديمة، ثم بالانطلاق من مراجعة الأشياء والكتابة بهيئة تنم عن تأكيد وتوثيق، حالة بين بين، ما هي إلا ثمرة شك فردي، التعلق بين فكرتين، الحركة بين لغتين؛ الترجمة ضوضاء ونقل لصخب تاريخ نص أسبق، مضى حتى لو نشر بساعة قبل الترجمة وتنتج منه نص معاصر فقننة لغتين تمر بالترجمة: "الترجمة ماء" ص25، لذا تسنين اللغة من خلال التلفيق هو إضافة سحر لتكاثف لغوي عن طريق الاستعارة، والإضافة والتغيير الذي يطراً على اللغات بمرور الزمن وهو ما تحتاجه أية لغة كوقود لصيانة حيويتها، فتلک العوامل لا تتوقف عند كلمات ومصطلحات (تقنية بالأخص)، بل تأخذ بعداً أكبر، متناقلاً بخلق أسلوب آخر في الكتابة وأنواع أدبية أخرى كالرواية مثلاً. موضوع الترجمة نفسها تروم التناقل بين لغتين أو عدة لغات، والرجوع إلى إحدى أقدم لغات العالم هي اللغة السريانية الأولى.

من هنا، فالشروع في الترجمة صفة غيبوبة في الكتابة الكردية، والفواصل التاريخية المدموجة في تنالي حكم الغير عبر أنظمة مختلفة: "الإقامة في حقيقة لسان آخر" ص18. ثم الخطورة الملازمة للترجمة كمشروع فردي يفتقد إستراتيجية مبنية على خطة زمنية غير محددة، فالثغرة التي تحدثها طلقة رصاص من يد غريب، مدني هي ثغرة تاريخية تخترق جسد الثقافة الكردية، وتلغي حلمها لتجعلها في بقطة شريدة حاولت وتحاول انتشال ذاتها، وإن بجروح لم تزل آثارها واضحة، مرئية: "أسألك طلقة واحدة على مجلداتك طويلاً، لأعرف المدى الذي تستطيع رصاصة أن تخترقه في الورق." ص193

أسلوب بركات ليس بريئاً بتقديم الشخصيات، والاستعارات اللغوية الحية تكسر مسار اللغة العادية في توظيف بعيد عن التقليد، وفترات الاستراحة الوصفية هي المتيحة للقارئ وضوح الرؤية في إعادة تشكيل أجزاء اللغة الكردية التي تعرضت للشرح نتيجة عصور من إلغاء شخصية الكردي وثقافته وتراثه ومنعه من التداول والتطوير الملازم للغة وتحصينه من التشتت والانقراض "أعاد جمع شتات الألفاظ المتهدنة..." ص101، هذا النتاج لا يقبل الاستنباط، فهو مبني على زمن متداخل ممتد من زمن الكتاب موضوع الترجمة، إلى زمن دلشاد وربما هذا هو المثبت للفراسخ. فسمّة الكتابة عند بركات تكمن في ذلك المزج الفريد بين الأسطورة والواقع، سحر الكلمات تدحض أي تفسير عقلاني لما يحدث، ولما هو مقدم كعالم واقعي، فيه تتشابك الرؤية بين ما هو واقعي ومتخيل.

مهران نموذج صورة أب بطريركي مكلفاً دلشاد مهمة تعلم السريانية والقيام بالترجمة. وظيفة لا تخلو من عنف، أداء واجب كئار إيجابى يتخذه مهران لديمومة أمة، فلامّة دون كتابة، وهذا مايورثه لمن بعده. فالحجة المثلى متفصلة في عملية التداول لإثبات أن الكتابة تواصل من خلال الاستغناء بين لغات وثقافات متعددة ومختلفة. بالإصرار على أن لغة ما، قديماً أو حديثاً، لا تستمر بمعزل عن لغات أخرى، فالتفاعل والمجاورة ترفع من قيمة اللغة وتنفذها من الاختفاء والهلاك. مهران حامى اللغة وقارئ في الشطر الأول من زمن الكتاب الذي هو في طور الترجمة، لا يمنحنا فرصة الإدعان لكلام دلشاد المترجم "مؤلف بشكل ما" بأنه أنهى الكتاب، فمهران له سلطة قارئ من ورق، ومع ذلك يقترح عنوانه الفصول، وثم يكلف دلشاد بالاستطراد من خلال إضافات وتلفيقات: "لن تنتهي الترجمة. أضف إليها ما تشاء يادلشاد. ما الذي في استطاعتي أن أضيفه؟ رد دلشاد مرتبكاً. عن أكيسا، يادلشاد. أضف ماتريده عن أكيسا، قال ذو اللقب الأزرق." ص71، صفة التلفيق هي التخييل من الخيال، وهي بالتالي الانقلاب في المتخيل، فما هو منجز في لغة ما، سيكون متنولاً في لغة أخرى: "كان دأب مهران أن يقرأ على جلسائه، كل مساء السطور التي

ينجزها دلشاد من ترجمة "المختصر في حساب المجهول". دقائق، لا أكثر هي تحصيل انقلاب الخيال السرياني خيالا كرديا". ص78، وبالتالي يعني الخلق وهو الجشع الشرعي لأي كاتب فذ. فالذي يجعل صورة كاتب ما ايجابية، ثابتة عن الإبداع هي ممارسة الكتابة بتنوع، فمن المناسب بروز تلك الصورة كفن إظهار قدرته على الامتلاء الفكري والتضخم الخيالي، ولكن ليس على الإشباع النفسي، إذ الكاتبة تصاحب المبدع في أقصى لحظات العطاء عن طريق الكتابة. هذه الرواية من النصوص الهجائية دون اتهام مباشر، ولا يعرضها على شكل ساذج، ومن جهة أخرى، لا تخلو من طرافة تدل على بساطة عقلية جلساء مهرا ن كنخبة يستلذون ما يغذي خيالهم. فالمصطلح إذا، يحمض في مختبر كتابة لها سمة لاذعة وقاطعة، بحيث يعبر عن أسلوب لاعقلاني ولا منطقي، وأحيانا يتوجه نحو الأقصى، معبرا عن الجنون أو العبقرية من خلال سوداوية مخفية في لوعة إنهاء ترجمة لا تتوقف عند رؤية فردية، وإنما تمتد لتشمل بعدا فرديا للمجموع، صراع الإنسان الحقيقي لرغبة الخلود، والهلع من الموت الذي يلزم صفة الانعدام، اللاشيء: "لا تنقطع عنا فاكهة سالوحي، يادلشاد". ص178، "الفاكهة" ثمرة حياة، لغة العقل بالتالي. خلق الخلاف عند قراءة نص بلغتين ليست فقط لعبة يمارسها الراوي بين المستمعين لفصول الترجمة وبدرجة أكبر تسترسل لتوطد علاقة الكاتب مع القارئ الحقيقي، وإنما هي إنتاج فرصة بشكل من الأشكال لفهم وجهة نظر معينة تتعلق بكل منا كقارئ، وبالتالي فالوجه البطولي في الرواية والتكامل النهائي بين الشخصيات الرئيسة، يسمح بانتقاء إرث فكري مدعم بلذة ثقافية سامية لمعرفة القيمة الفائقة للحرية المعطاة لكل شخصية، والحرية المختصة بها شخصية دلشاد عبر شكل متمم لصيرورة تحول صورة مدرجة في أرشيف فكر متخيل، بعيدا عن عطل التوقف.

"... فتماوج ظل القلم ذي النصل النحاس فوق السطور السود، الممتدة من فراغ الشهوات البيضاء إلى فراغ الشهوات البيضاء". ص7، تمثل الرغبة المطلقة بالكتابة والاستمرار في العطاء الخيالي، و ثم بإعادة الكتابة من خلال الترجمة: "ستدوم الترجمة. ستدوم مادامت يد دلشاد قادرة على التدوين" ص84. أما زيارات المرأة أكيسا، ليست إلا التزاوج الكتابي واستمرار مفعولها ص89 واللاعقلانية هنا، تتعلق بالإضافة على الترجمة، فيمكن بالإضافة على القصة، الرواية، الشعر... الخ، ولكن الترجمة لها بعد مادي، كتابي منته. لتضيف "السرداب" و"البهو المجهول" ص100، إشارة استعارية لمجاهل الكتابة والغوص في عالم غامض وغير مرئي، مما يستدعي خوض مغامرة، وكشف المستور في علاقة تفاعل بين الترجمة وعدم إنهاؤها بدءا من "الوح مهشم" يماثل لوح الكتابة، وبالتالي، إشارة للترجمة اللامكتملة. ومن بعد، فعنوان خيالي للنص "المختصر في حساب المجهول" ص42، ينقلب على الأغلب افتراضا من كتاب سرياني لكتاب يتضمن خصوصية كردية من سير الاضافات الغربية عليها.

الزمن الخارجي للرواية، هنا، محكوم بعدد الصفحات التي رويت فيها الأحداث، وهو ما يظهر جليا على شكل وخطة الخطاب المقدم؛ وهناك زمن الحكاية الداخلي، الذي يعني نفس الزمن الجاري من داخل المتخيل، ويجلو ذلك في مضمون وخطة المجريات. فأحداث وشخصيات هذه الرواية خاضعة لزمن ترجمة الكتاب والنهاية الحقيقية في ص(156) حيث يعلن فيها "نهاية الترجمة": "أطلت المكوث هنا. انتهت الترجمة. لا أجد مسوغا للتطفل على كرمكم أكثر، قال دلشاد".

قصفة تراث الأحداث تستمر من بعد بالاضافات، ولا تتوقف باختفاء أكيسا، ولامهران، والرواية تأخذ تقريبا مساراً واحداً، وهو مجتمع حول الكم المترجم، ومن بعد الكم المفقود (أحدثه طلقة رصاص) كنتيجة عتبية لإدامة فعل الترجمة، النص بهذا المغزى يوفر حرية فهم وتخيل من

جانبين، جانب قراء ومستمعي الترجمة، وجانب القراء الحقيقيين. "في السنة الثانية من نزع غطاء الحرف العربي عن لسان ملة الترك، بإشراف خيال أوربا من عقل مصطفى كمال على الشرق، جمع دلشاد نمور حقائقه الوديعة... نازحا إلى الجهة الثانية من الحدود - جهة المصائر المعتقدة مذاهب اللاتنيين". ص178 وتدرج الترجمة هنا شيئا أشبه بحالة نفي، فالتموقع بين لغتين، ثقافتين، فضائين، وحتى زمنين، يصيب القائم بها بقلق واغتراب، وإن لم يخلُ من لذة، في الكتابة لذة ونسبة من معاناة، حين يأخذ الكاتب مسافة منه، من ذاته الآخر، مقلصا شخصه المؤلف، لحد البقاء في الجسد، تاركا الحرية المطلقة للأفكار تشكل ملفوظات بحثية، تعبر على لسان الراوي والشخصيات. فمسار الشخصية لدشاد يماثل بغرابة مسار كاتب، ففي حوار بين دلشاد ومهران، يرد الأخير: "أنا أعطيك الخيط، ورتق أنت ما تشاء". ص138، خيط أحداث ترتق بنوع من حتمية علاقة وتكامل بين الاثنين، فالكاتب يقوم بـ "إنشاء التلفيقات، إنشاء يليق قليلا، بخيال مهران القارئ" ص90. ولتتم توثيق فكرة الاستمرارية والتواصل الثقافي والحضاري من خلال الكتابة والترجمة، فالعملية تتحول إلى خلافة فكرية تنتقل مع قراء جدد، أبناء مهران، ف هيمام هو قارئ آخر: "إنني أقنعه بالكتابة، وهو يقنعني بالمضي في الترجمة، ياجناب هيمام. لن يتوقف أحدنا بعد الآن، قال. " ص157، ثم في نهاية الرواية، يصطدم دلشاد بذاته الحقيقية على الأغلب، وأعياء ضرورة المضي في الترجمة، حين يتقرب رصاص الغريب أربعة وعشرين مجلداً من مجموع اثنين وخمسين: "... ياسيد جرجيس، لا أستطيع إعادة كتابك إليك الآن... لم تنته الترجمة بعد". ص195، اختيار كلمة (الآن) ظرف زمان للإشارة للوقت الحاضر و(بعد) ظرف زمان يلزم الإضافة، تأكيد على الاستمرارية، وكأن الشخصية الرئيسة لدشاد كان في انتظار رصاصة رحمة، ليس لقتله، وإنما لتوصله لفكرة أهمية الترجمة بعد تذوق ثقافي، وثم رغبة حرص ومواصلة تحديثها طلبة تنبيهه لوعيه حيث: "لا أثر لخطوات الكرد على الزمن فيه". ص185، فهنا، التغيير الطارئ لرأي لدشاد يندمج مع حركة تطور اللغة في الزمن، زمنه وزمن اللغة يتجانس في حالة تتداخل مع موت أكيسا واختفائها العمودي في الماء، وكأنها تلح بإعلان: إن العشق غير ممكن الوصال إلا من خلال الموت، عشق مذبذب كمدام بوفاري وأنا كارنينا، الانتحار في عناق مع الماء، هو بحث عن صورة الذات المفقودة، تاركة آثار شفتيتها المملحتين لسرد شفهي سائل، غمس دلشاد ريشته فيهما، ومن ثم تذكر فيهما مرارة قلبه المناقض لاسمه الكردي المبهج، والطفلة تحترق جسد المجلدات عموديا، في المركز، كحلم يراه شخص وينقطع من منتصفه، راعبا إنهاءه في حلم آخر يسيطر فيه على تلايبب خيطه السابق، وهذا خروج عن المؤلف لتسبب لمفكره بالدوار الذهني محاولاً تشغيل فضاء غير معتاد، فضاء الحلم الصلب، فحتى لو كان مطابقاً للواقع، فهو مناقض له بنفس أدواته، وهذه صفة ووصفة للنص المتخيل.

بركات لا يبحث عن المعاني الهامشية باستنطاق شفاه الشخصيات التي تعض على الجروح، بل يلجأ لأسئلة مضمرة، تطويها عشرات الاستعارات والتوريات دون إطناب، ويزكيها بأبعاد تتواجه فيها الشخصيات، في موقف خصم دائم، لاتفاوض مع المعنى ولا مصالحة مع الواقع.

فأين نحن وجهاً لوجه من إشكالية يتم فيها تغيير حاضر بالرجوع إلى ما حدث في الماضي؟. أنطوان بيرمان يقوم بمساءلة فضاء النص المترجم، بتبني فكرة الهيم، التي تسبقه تحليل لما يراد هدمه، ومن ثم، يؤمن بقبول النص الأصلي الغريب كما هو. فلغة النص الأصلي هي لغة الانطلاق، واللغة المترجم لها لغة الوصول، وبين هذا وذاك، محطات غير معلومة، وربما وقفات طارئة، رغم التيقن من الهدف، فاطلقة أيضاً حدث طارئ لم يدخل في بال دلشاد، ليحتم عليه إضافات أخرى، أكسبه زمن خاص بالانخراط في الترجمة كتثقيب عن ذات جماعية، فالترجمة

ليست استقبالا بحثاً من قبل القارئ، وإنما نوع آخر من الابداع، فالراوي يدعم هذه المقولة مكرراً في أكثر من مناسبة ومكان: "الشاب الصاعد سلاّم الترجمة" ص 111 و 90، وفي ص 63: "الشاب النازل سلاّم الترجمة إلى مضائق الفراغ في الحروف الكردية"، للإشارة تكهنية عن حالة رجوع عبثي لمنصف الطلقة المولجة للمجلدات وبمصير سيزيفي بحمل الثقل مرة أخرى نحو الأعلى. "أريد موقع السطر التائه بأكيسا"، ص 86؛ سليم بركات يجعل الكاتب يتساءل هنا عن الوسائل التي يستخدمها بجعل الراوي الخارجي، وهو ذو علم كامل بالأحداث، ينبئنا عن اضافات على اضافات مهران، السطر التائه حيلة إنتاج آخر. الراوي يشير لأسماء حقيقية كمصطفى البارزاني (شخصية قائد كردي مستعارة من الواقع وموظفة في نص خيالي)، يحيل القارئ إلى المرجع لإيهامه بأن ماحدث هو وقائع، وفي نفس الوقت، يحذر من مغبة السقوط في قراءة هذه الصورة سطحياً، وإنما تحليلها وإخضاعها للتفسير، إضافة أن حرية النص المتخيل يمنح فرصة وضع أية شخصية حقيقية على مسرح أحداث متخيلة كتسرب مرجعي ميناليتيكي². فمثل هذا الخرق لا يقلل من النتاج الأدبي، وإنما يضيف هارمونية على اللغة وقوة على درجة المتخيل. ويبقى، أن الشخصية الرئيسية دلشاد صورة عقلانية لعصر يمثله، فليست عقلانيته سبب رئيسي لآلامه، فهو ممزق بين صورته كبطل ينشد العشق ويتطلع للحرية، حتى اللحظة الأخيرة، وبين واجب أسند إليه للقيام بالترجمة.

أية رواية تتألف من جانب تقدم فيها الحركة والأحداث، ومن جانب آخر تقدم الأدوات والأماكن والأشخاص، الوصف ك تقنية تتعلق بهذا الجانب الأخير؛ غير أنه بالرجوع للجانب الوصفي في هذه الرواية، تتضح سمة مافوق الواقعي للطبيعة، للطيور والحيوان والشخصيات، مختصاً عينا أكيسا بأهمية تتبع من كونها العين الوسيطة للإضافة للترجمة، ولتمزج من خلال الوصف المؤنس للطبيعة ومركباتها علاقة فعل ورد فعل متبادل، غير عادية تتبثق عند انتحار أكيسا في الماء، لتعطي صورة فنية لحالة استثنائية بين السكون النهائي وحركة أخيرة: "من ثلوج الربيع الذاتية نسج نوه أف خماراً لأكيسا فوق خمارها. أوصد عليها خزائنه - حين نزلت درجة جسدها الأخيرة إليه - وأغلق القفل بمفتاح الكمال. تفرقت دموع في عيني الماء. بضع فقاعات شقت طريقها إلى السطح بنشيد الخافت، وطفت على الرقراق المتماوج حفنة من بزر اليقطين تراخت عنها يد أكيسا" ص 95، فهذا الجانب الوصفي لا يؤخر بالأحداث، على عكس الوصفية التي تتسم بها بعض الروايات، حيث تعلق الوصف السرد والزمن عادة بزمن ميت، يهدد بتأخير التقدم الدراماتيكي للرواية. إضافة إلى ذلك، التصوير الهائل لحركة الطبيعة والاختفاء شبه العمودي لجسد أكيسا، كحركة تقارب رؤية حلم دون تصوير مفتعل.

المحاور المتبعة في هذا النص تتضمن بوضع النقاط حول هذا العمل بشكل هندسي ذي أبعاد ثلاثة:

- النص يظهر كأداة انفتاح على عالم خيالي مرسوم، تظهر أحداثه شيئاً فشيئاً، بصورة تصاعدية، متداخلة بيوميات شبه عادية حيث يبني علاقة واضحة بين النص وقارنه، مما يبيح عدم الحصر والتطويق في تنوع وتقييم إستراتيجية النص أصلاً من كتابة تبدأ "حين غمس دلشاد ريشة قلمه المنقوبة في سائل الحياة"، ص 20

- إنه يعمل ويحفر في العمق بتقديم لوحة لا يوجه القارئ لقراءة المرئي، وإنما الاستطراد في التعمق بتكليف النبات والحيوان والحبوب، كأدوات تلاقح النص من خلال ما يؤمن ديومومة الترجمة، دون غلو من جهة، وبالتداخل مع كشف جانب مخفي من ماضي الشخصيات، دون تفاصيل مملة من جهة أخرى.

- يمكن القول أخيراً، إن مسار النص يهب لذة ثقافية ذي قدرة على اختراق حواس القارئ الذي ينتظر أيضاً انتهاء الترجمة ولكن: "لا. لن تنتهي الترجمة". ص 42.

1- الاستشهاد بالفرنسية

2- Métalepse

المصادر:

- Antoine Berman, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Le Seuil, 1999.
(Paru d'abord dans : Les Tours de Babel, essais sur la traduction. T.E.R., 1985.
- Antoine Berman, L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1984.
- Chevalier Jean-Claude et Delport Marie-France, Problèmes linguistiques de la traduction. L'Horlogerie de saint Jérôme, L'Harmattan, 1995.
- Dominique CAUBET, Words of the bled / Les mots du bled, Paris, éditions, L'Harmattan, Collection "Espaces Discursifs", 2004.
- David FONTAINE, La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires, Paris, Nathan, 1993.
- Gérard. Genette, Palimpsestes, (p. 293-299, Traduction), éditions du Seuil, 1982.
- Gérard. Genette, Métalepse, éditions du Seuil, 2004.
- Gérard. Genette, Figures III, éditions du Seuil, 1972.
- Golaszowski Mireille et Porée Marc, Méthodologie de l'analyse et de la traduction littéraire, Ellipses, 1998.
- La Traduction et ses instruments, " Palimpsestes " n° 8, 2 vol., Presses de la Sorbonne nouvelle, 1993.
- La Lecture du texte traduit, " Palimpsestes " n° 9, 2 vol., Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995.
- .OLY, L'image et son interprétation, Paris, Nathan, 2002.- Martine J

عماد فؤاد

"سليم بركات".. الكردي الذي كشف عن سحر جديد في لغة العرب

السيرة الذاتية حين تُترَف شعراً وعفاً

يستطيع "سليم بركات" أن يطعنك منذ اللحظة الأولى، أن يجرك مسجولاً بين متاهاته وفخاهه التي ينصبها بمهارة صائد فرانس محتك، وكيف لا؟ وهو الذي رصد طفولته بسطوة لصق قدير في كتابه "السيرتان" فيقول لنفسه: "كبار نحن أيها الطفل، كبار يلهون بثغرة الحديد أمام باب الوقت، ويذرفون الفلز البارد. كبار نحن، لأنبسط أقدارنا لسنوءة عابرة أو لمرح، ولأنليس إلا حكمة البطش. فإذا هممت، ثانية، أن تكتبني من الأرض وراء فراشة فلا تنتظرن، لأننا سنقف هنا، تحت هذا الصليل الصامت للأدوار الصامتة، رافعين قرون الماعز في مهب الملهة". ستشعر بأن ثمة شيء غامض بلفك، من أمام ومن خلف، عن يمينك، وعن يسارك، روح كاملة في غموضها الأعلى، وسحرها العفوي المجنون، ستملاً خلائك وأنت تسوح في هذا الكتاب الغريب، فليس ثمة من شاطئ، وليس ثمة من يد تسحبك جثة من وسط المياه، كل ما في الأمر هذه المرة، أنك ترى الصور من زاوية الشعر، ومن زاوية الشعر وحده، فيما تتراكم الحكايات والذكريات والمشاهد والشخصيات التي لا تستطيع يد الإمسك بجوهرها الزنيقي داخلك، لتصبح، بعد صفحات تعد على الأصابع، مشحوناً بروح كاملة، تحتل جسداً اسمه "سليم بركات".

اكتشفت الآن فقط لماذا قرأت هذه السيرة أكثر من سبع مرات، منذ أن وقعت يدي لأول مرة عليها في العام 1999 أثناء إحدى دورات معرض القاهرة للكتاب، يومها ظلت أرجو البائع اللبناني أن يخفض لي سعر الكتاب دون جدوى، ودفعت ستة وثلاثين جنيهاً - لم يكن معي سوى عشرون جنيهاً، واضطرت إلى اقتراض ستة جنيهاً من صديق -، الآن أكتشف أن طفولتي الحقيقية وجدتني في هذا الكتاب، في شخص "سلو.. سليمو، باقي غزو، ابن الملا بركات"، السطور التي قرأتها مرات بلا عدد لم تزل تتحرك أمام عيني: "سَيَقُولُونَ لَكُمْ كَمْ أَحْبَوْا، وَكَمْ كَذَبُوا، وَكَمْ سَدَّوْا مَهَبَ أَقْدَارِهِم بِالْجَسَارَاتِ، سَيَمْتَحِنُونَكُمْ بِمَا لَمْ يَمْتَحِنُوا أَنْفُسَهُمْ بِهِ، وَسَيَرْفَعُونَكُمْ قَلِيلاً قَلِيلاً كَالْقَطِطِ إِلَى صُدُورِهِمْ، مُنْتَمِينَ: "تُصِاحُونَ عَلَى خَيْرٍ، أَيُّهَا الطَّيِّعُونَ".

"سليم بركات" حين يكتب عن طفولته وعن صباه، لا يشبه أحداً، هو لا يشبه سوى نفسه فقط، وحتى هذه، يكتنفها الغموض في أحايين عدة، حين كان طفلاً بلا طفولة، وصبياً بلا صبا غائر الروح، والأيام كعهدها، تمر أسفل عينيه المحدثتين سريعة ومتلاحقة، لها رنين إيقاعي "كجرس في عنق قط"، والعينان لاتدع الأيام تمر بلا استيقاف، تعقبها الأسئلة وعلامات التعجب، بل يشبه الأمر مخزناً هائلاً من الذكريات الأولية للعين، الذكريات التي طالها سن القلم، فبدأ النزيف المر. هنا، في "الجندب الحديدي" أو "السيرة الناقصة لطفل لم ير إلا أرضاً هاربة فصاح: هذه فخاخي أيها القط"، والذي صدرت طبعته الأولى في العام 1980 في بيروت، يثبت "بركات" شبح

طفولته، جازماً بحسرة شيخ: "كل طفولة ميثاق ممزق.. كل طفولة محنة"، عبر خمسة فواصل متتالية متعاقبة، تشبه الحركات الموسيقية في سيمفونية مطموسة معالمها، تفتتح بمدخل عفوي، يوقفنا على بوابة المنفصلات الخمسة في السيرة الناقصة: "العنف الهندسي"، "في ارتطام الجهات"، "في الحريق وفي الصيد"، "في انهيار بريفا"، و"في الثلج والخراب". ومن ثم، نصبح قادرين على تلمس نموذج مثالي للسيرة الذاتية، عبر وشانجها القوية بالرواية، لاسيما في هندستها أو انطلاقها من حدث فاصل، ذي سمة روائية صريحة، ويبرع "سليم بركات" في جمع خطوط وخيوط الالتقاء والتنافر في نسيج سيرته، أو في تلك الكثافة اللغوية والمجازية اللتين تسمان عمله الروائي في مجمله، خصوصاً أن المادة التي يشتغل عليها "بركات" في سيرته، هي المادة نفسها التي تكون محور أعماله الروائية والشعرية؛ الأراضي الكردية المحصورة بين شمالي سورية والعراق والحدود التركية.

أهي ملهامة أم مأساة، ما يربطنا ويشدنا بهذا / ولهذا الشعر السردى المنغم، الحاد والرَّهيف في الآن نفسه، الشعر القاطع البائر، اللامع كحد موس، حين يفرح بالانعكاس نقط الدم الحمراء في بريقها على الجلد، أية علامة استفهام تقف قوية أمام أسئلة "سليم بركات" الألف، وأية قدرة تتحمل كل هذا القهر الذي تحمله: "إننا عَشْرُ أَرْبَا حَصِيلَةِ الْمَجْزَرَةِ، وَعَشْرُونَ يَوْماً من الشَّكْعِ حَوْلَ الْبَيْتِ دُونَماً جُرْأَةً على دُخُولِهِ، أَنَامُ بَيْنَ شَجَرَاتِ الْقُطْنِ في حَقْلٍ قَرِيبٍ، وَأَكُلُ ممَّا يسِرُّهُ لي إِخْوَتِي". ما الذي لا يجعل هذه السطور شعراً؟ دائماً ما شعرت بهذا السؤال يطوف حولي كلما أعدت قراءة كتاب "سليم بركات" هذا، "سليم بركات" الكردي الذي جاء ليكشف عن سحر جديد في اللغة العربية، وبالإلفاقرة، تلك اللغة التي فُرِضت عليه وعلى أبناء عرقه الأكراد، الذين حرّموا من التحدث بلغتهم باعتبارها ممنوعة ومحرمة، وأجبروا على تعلم العربية في المدارس السورية، في العديد من أجزاء سيرته يكتب سليم بركات شعراً لأشبهه فيه ولأريب، كأنه حين جلس إلى "سليم بركات" الطفل لم يجد سوى الشعر يعبر عما عاشه واختبره بطفولته وصباه، يقول في أحد أجزاء الكتاب: "كُنَّا أَطْفَالاً آنَبْذ، يَأْخُذُنَا الدَّهْشُ مِنْ عُنُود - الْأَثْنَى الَّتِي تُرْتَدِّي حَطَّة كَالرَّجَالِ، وَدَشْدَاشَةِ كَالرَّجَالِ، وَسِتْرَةِ كَالرَّجَالِ، وَتَتَمَنَّقُ بِمَسَدَس كَالرَّجَالِ". فهل من إجابة لمن يريدون أن يكشفوا عن الجنس الأدبي لسيرتي "بركات"؟.

ليس ثمة من إجابة، فالقهر والخراب المأسوي اللذين يهدف "بركات" إلى التعبير عنهما في سيرته، يتخلقان أساساً عبر نص أدبي، يتخذ تكأةً روائية كدعامة، رئيسةً لصيرورته ودوامه، ومن ثم يصير السؤال بحجم الخراب: "ما الذي يجعل هذا الكتاب بجزئيه سيرة ذاتية وليس عملاً روائياً مثلاً؟"، أهي الإشارة التي يخذنا بها الكاتب على الغلاف فتقودنا بدورها إلى حيث يشاء، أم هذا التواطىء الفرح والمكتوم بيني كقارئ جانع إلى خرابات الرُّوح، وبين "بركات" الحكاء الذي تَغُلَّت على كفيه الجروح والانهيارات، فتهافت لأمعة كحبات الندى من بين أصابعه؟.

أياً تكن الإجابة، فالأمر ليس مهماً إلى هذه الدرجة، الأهم هو الكتابة، تلك التي تبدأ من صرخة المدرسين في صفوف التلاميذ الصغار مثل فراخ الأوز، حين كانوا "واقفين على طرفي الشارع كسُطُور الْكِتَابَةِ": "انتهوا! لوَحُوا بأيديكم حين يَمُرُّ الرَّئِيسُ"، ويمر الرئيس، فتهلوى الصفوف الهندسية "إلى كتل سوداء مُتَدَحْرَجَةٍ" من لحم التلاميذ، وتصطدم الأجساد والأرجل النحيقة بطفولة "سليم بركات"، ليبدأ العنف الهندسي في مدينة صغيرة قرب جبال طوروس، العنف الذي يصفه كاتبنا بقوله: "كان عُنْفُ الْفَرَحِ "الرَّسْمِي" عُنْفًا يَفُوقُ طَاقَةَ طِفْلٍ لَا رَسْمِيٍّ، وَمَعَ ذَلِكَ كَانَ عَلَيَّ أَنْ أَتَحَمَّلَهُ فِي خُضُوعٍ سَاحِقٍ، وَأَنْ أَصِيرَ عَنيفًا بِدَوْرِي، عَنيفًا إِلَى دَرَجَةٍ تَفُوقُ طَاقَةَ طِفْلٍ".

هذا العنف الذي يتدحرج حتى يصل إلى ذروته، بعدما ضيق كل شيء حول طفولة "بركات" غير الموجودة أصلاً، ليصبح أكثر قسوة وعلواً وهديراً: "أنت كُردي، الأكراد خطرون، ممنوع أن تتحدث الكردية في المدرسة، ومن ثم، يبدأ وعي جديد؛ الكراهية سلفاً لا شيء إلا لأنك كُردي!".

إنه التاريخ "حين ينفلق كمشمشة"، والغضب حين يقول كلمته بعنف، فاللغة لدى "سليم بركات" أو "سلو" .. "سليمو بافي غزو ابن الملا بركات"، تظل هي السطح الذي يشف فيظهر ما تحت العمق، وهي المرايا التي تنعكس من فوقها الوجوه والحكايات، وما يتجلى في هذه المرايا من تقنيات، من سرد وشعر وحكي وقص، تلفها جميعاً سخرية حادة ومأسوية، يسبر "بركات" عبرها الطفولة الممتدة، والصباء الملهمة، ليصبح التاريخ الشخصي ليس أكثر من تاريخ لوطن وعرق تتسعبت به الأرض ونفته الثقافات.

وإذا كان "بركات" قد افتتح سيرته الأولى بنزيف أولي: "طفولتك خربة مثلك لأنها يقين نفسها، وأنت جهالة الوقت الموحِد إليك بلا طفولة، فانتظرها، طفولتك، قدر ما تستطيع، أجلها قدر ما تستطيع، مَوِّ الطريق إليك كي لا تصل، أبقها في المئذنة لأنك لن تُمْتَحَنَ بارتها بعد الآن، لقد تقوَّضَ الأبدى"، فإنه يبدأ سيرته الثانية "هاته عالبا، هات النفير عزم آخره.. "بايدان مبدئي، ونفير هادر: "لسنت أغويكم. المكان يغوي لئكونوا لا يقين به، فاشعلوا خروبكم قبل أن يشعل الآخرون خروبهم، واثبعوني!".

إن "سلو" سليمو بافي غزو، ابن الملا بركات، استطاع أن يحرر فينا كل طمة لتتنا المغدورة، وكل صباننا المغتال، عبر هذا النداعي السردى الذي اتخذته وسيلة لحفر هذه المحدث، وهذه الملهمة، استطاع أن يبني وببراعة قالباً جديداً لا هو بالسيرة الذاتية، ولا هو بالرواية، لكنه ما عر يقف على برزخ بين البرزخين، لغة أشبه ما تكون بمجمع إبداعى مكثف، لغة لا تختصر كينونته في نوع بعينه، بل عبر أنواع وأنماط متفارقة ومتشابكة في الآن نفسه.

طه نبل

أله قدر لي أن أعود ذات يوم إلى القامشلي، فساقتني حياتي في الصيد، بفخاخ أو دونها، مقرصاً في حقل حتى الموت،

للشاعر والروائي الكردي السوري سليم بركات، دور ريادي لم يسبق إليه أحد في الكتابة باللغة العربية عن الاكراد السوريين، وأحوالهم وميثولوجياتهم وحياتهم حاضراً وماضياً، داخلاً في شرايين مجتمعه وخصوصياته التي كانت تقترب من التابو في كثير من الأحيان، وبدأ سليم بركات بتوصيل بيئته إلى الآخر، شريكه العربي الذي يجهله أو يتجاهله. يقول بركات في هذا المعنى:

"لم أذهب في اتجاه الترجمة إلى لغة أخرى، بل في اتجاه ترجمة روح الكردي إلى عربية تخص شريكي العربي. الذي ينبغي أن يتعرف إليّ بعد اغتراب في صحوة قوميته التي ألزمني بتهجئة إعرابها، ذهب في اتجاه شريك منعني عن اللغة الكردية فذهبت إليه، متسامحاً. بلغته التي هي أقداري على تدبير حررتي في بلاغتها، وتدبير هويتي في نبلها الأعرق. مستغلاً استغلال العاشق تواطؤها مع أعماقي على تدبير المعنى. الذي يستحقه كردي في الإشارة إلى دجاجات أمه. وتبغ أبيه".

إذا لم تكن غاية سليم بركات من الكتابة باللغة العربية الذهاب باتجاه الترجمة، إلا لترجمة روحه، عندما صعبت عليه اللغة الكردية في نقل تلك الروح، فوجد في اللغة العربية نبلاً وعوناً، فكتب بها وعشقها، وصار يتخذها هوية له أينما حلّ، وكثيراً ما ردد في حواراته ومقالاته: "اللغة هي هويتي"، ومن هنا كان اهتمامه الشديد بهذه اللغة، وتعمقه في دلالاتها وانزياحاتها وامكانياتها الكبيرة، وراح يستخدم اللغة العربية الجذر، اللغة التي سلمت نفسها له راضية مرضية، فراح يتفنن في عشقه.

وقبل أن نستعرض في علاقة سليم بركات باللغة العربية، وبما حوله من حيوات، ومواضيع وتأثيرات، لابد لي من المرور على سليم بركات الإنسان، من هو سليم بركات؟

من قرية "موسيسانا" التي لا تبعد عن القامشلي مسافة العشرين كيلو متراً، جاء أهل سليم بركات، الذي ولد عام 1951 ليستقروا بعد ذلك في القامشلي، ويبدأ أبوه الرجل الديني الفقيه (ملا بركات) بالعمل في تجارة الحبوب، كمعظم أهالي البلدة المتناثرة شمالاً في ذلك الوقت، ولبيعش سليم بركات طفولته كلها في القامشلي ويتعلم في مدارسها وثانوياتها، كانت هذه الفترة بالنسبة للطفل سليم بركات الخزان الذي تجمعت فيه كل مآسي بيئته، حبها وكرهها لينها وقساوتها سلمها وعنفها، وكان ذلك قاسياً على طفل، ليعيش منذ اليوم طفلاً بلا طفولة وبرايقب كل ما يحدث من حوله ويختزنه لأزمنة قادمة، وسنوات لم تتأخر كثيراً، فقد أصدر في بيروت كتابين عن طفولته وسباه

هما الجندب الحديدي، وهاته عالي (سيرة الصبا) في كتابه الأول الجندب الحديدي يوضح سليم بركات كيف نشأ وكيف عاش القهر، كطفل كردي بشكل خاص، في بلدته، المحكومة بالغموض والانقسامات والعنف، أناس يعاقبون إن تحدثوا في شؤون دجاجاتهم وماعزهم بلغتهم، تلامذة مدارس يضربون بالعصي ويطرودون من المدارس إن هم تكلموا بلغتهم، أثناء الاستراحات، كان كل ما حوله يعاقبه، يعاقبه لطفولته، لمبنته، لتنفسه، للعبه، وحبه، يقول سليم بركات:

"كنا صبية آنذ، يخرج بنا المعلمون على هواهم، في التظاهرات الوطنية، ولم يبق واحد منهم لم تنتهف بشعار حزيه، وكانوا يختلفون فيما بينهم، فيفقد فريق منهم بعض التلامذة في شارع أول، وفريقاً عبر شارع ثان وثالث، ورابع... بيد أننا جمعنا شعارات الفرقاء جميعاً، كما نجتمع الطوايع، متسللين من شارع إلى شارع هاتفين في كل منها كما يهتفون".

ضمن هذا الجو المفعم بالقلق والتوتر، عاش سليم بركات اللطفولة كما يسميها، مما زرع في نفسه من يومها كما يبدو روح القلق والتحفز والصخب، والمواجهة، فكل ما حوله كان يوجهه باتجاه العنف ودائرته، حتى كانت سنوات الصبا، والتي كتب عنها بركات هي الأخرى كتابه (هاته عالي، هات النغير على آخره)، كانت سنوات الصبا أكثر قسوة عليه، بعد أن تفتحت بعض مداركه وراح يتلمس الظواهر من حوله، وعرف أن الأمور ليست كما يتصورها طفل صغير، وأن الحدود المرسومة بسكة قطار وبعض الأسلاك الشائكة بين بلدته قامشلي وبلدة نصيبين في الجانب التركي، هي حدود دول، وليس من حقه أن ينصب الفخاخ للقطا والعصافير التي تكثر أيام الشتاء حول تلك الأسلاك، تبدأ فيه روح التمرد تكبر، وتعلو، ويحمل سليم بركات راية الرفض ليووجه الصبية، ويرسم لهم ذهنية جديدة، كتب سليم بركات في مقدمة كتابه هاته عالي، يقول:

(لديك بيت "رمو" ولبغل "زيري" ندبج كلمة الانشاء، وللأدمي خطاب اللهاث، كل وسحره، فلا تصغوا إلى أحد أيها الصبية، سيقولون لكم كم أحبوا، وكم كدحوا، وكم سدوا مهب أقدارهم بالجارارات، سيمتحنونكم بما لم يمتحنوا أنفسهم به، وسيرفعونكم قليلاً قليلاً كالقطط إلى صدورهم، تمتمين: "تصبحون على خير أيها الطيعون".

لاتصغوا إلى أحد، لا تناموا. ارفعوا الغطاء في نرق وانزلوا عن أسرتكم هاربين من الباب. لاتقلقوا حين تصبحون خارجاً، فالظلام لا يخيف، بل يخيف النهار. لاتقلقوا فأنا جاهر لأدلكم على المخبأ، حيث لا عمارات، لا مدارس ولا وقت إلا لكم، والمكان مشاع تحوكون فيه الأحابيل للأرواح، وتقهقهون حتى تنشط الأرض.

سأخذكم إلى العراء. سأخذكم إلى الفحيح الغامض السكون، حيث المرتع الأبهى لأقدارنا التي لاترتطم بسور البلدية، أو بالأشجار المنمقة في حديقة القانمقام. سيختبئ بعضنا من بعض تناوباً، وسنصرم الحرائق الصغيرة حول القناذف. سنقلد بنات أوى، زاحفين على الحقول نقضم الخضار مثلها. وسننام، إذا تعبنا، في الأوكار والشقوق.

سأخذكم إلى المستنقعات، سنترعى ندخل المياه لنجمع العناكب الطافية وبيوض الأفاعي. سيقذف بعضنا بعضاً بجذور الأشنة وبرقات الضفادع. وإذ نجوع سنأكل الحرشوف، والحبيض وبصيلات "البيفونك" وسأخذكم إلى الجهة التي لا يراها الأنا، جهة الساحري، جهة التكرات الكبيرة، حيث لاترتدي الفصول قناع الأدمي، وتخرج الغيوم والأرانب من أوكار واحدة.

أست أغويكم، لا. انظروا إلى مروضيكم، يتناوبون على جعل مسافاتكم أكثر هندسية، مرتدين أممكم قبعة الحكيم، وإذ تنصرفون، ينكب كل على أحابيله، العتالون، والمزارعون، والشاحنات والحكومة، ومدن الملاهي، والمقامرون، والزوجات، والديكة والقطط الشاردة والغيوم والله، كل ينكب على أحابيله، فلاتناموا. لتبقى عيونكم على أهلكم، فإن ناموا اتبعوني.

سنخطط لاصلاحات كبيرة بين الاعشاب، سنخطط لأن نتجنب العربات المرور من هذا الدرب أو من ذاك، سنخطط لانقلابات تحيل البغل الهادي إلى نمر: ضعوا في مؤخرته بعض النشادر وسترون. سنخطط لاطفاء حرائق نشعلها نحن، وسندلق المحابر على ثيابنا التي نكرها ليشترى أبائنا غيرها، سنضرب بأحذيتنا الحجارة بدل الكرات لتتفلق، وسنخطف طاسات الشحاذين أمام ابواب المساجد لنجمع مصر وفنا. لست أغويكم. المكان يغوي لتكونوا لانقيين به، فاشعلوا حروبكم قبل أن يشعل الآخرون حروبهم واتبعوني).

في أواخر الثمانينات، طلب مني صديقي كتاب بركات "هاته عالي" وبعد أيام أعاد لي الكتاب، وهو مكتتب، وخرج، وجدت أنه قد كتب تعليقاً بخط يده وقلم الرصاص، في آخر الكلمات السابقة ومباشرة بعد كلمة "اتبعوني": "أعاهدك ياسليم أنني سأتبعك... أتبعك... سأغادر هذه المدينة الصغيرة... قامشلي، ولكن قبل ذلك سأشعل هذا الشمال.. أقسم لك".

عرفت لاحقاً أن هذا الصديق التحق بصفوف المحاربين في حزب العمال الكردستاني في جبال كردستان، وظل هناك أكثر من عشر سنوات يقاتل، وقبل فترة سمعت إنه استشهد في إحدى المعارك مع الجيش التركي.

لأشك أن الفترة التي عاشها سليم بركات، كانت فترة اضطرابات وقلقل وانقلابات سياسية كانت تؤثر بعموم البلد من جنوبه حتى شماله، ونظراً لوضع الجزيرة وتناقضاتها كانت الأمور تبدو في أعلى مراتب العنف الاجتماعي والسياسي، قهر وتسلط، ثم وحدة مع مصر وزيارة الرئيس جمال عبدالناصر إلى بلدة قامشلي في الخمسينات أيام الوحدة، ومن ثم الصخب الذي رافق تلك الزيارة، والأثر المدوي التي تركتها الزيارة في نفوس شرائح واسعة من الناس، حيث افترق الشركاء وتآلف الخصوم، وتفرقوا، كان صراعاً مدوياً، يدفع ثمنه الفقراء وأولادهم، وبعد ذلك الانفصال، وتلك المرحلة التي شكلت وعي بركات السياسي الفطري حقنته بجرعات من العنف الحياتي والمهني لن يفارقه حتى في قصائد الحب (هل لدى بركات قصائد حب؟).

ثم يأتي الانفصال، وتختلط الأمور في أذهان الناس، وتقور المدينة لتستقر بعد ذلك، ويبدأ العنف المبرمج، العنف الذي راح يهندس حزبىو الحكومة الجديدة، وحزبها الذي راح يمسك بمقالييد الدولة والبشر والطيور والتلاميذ ومدينة الملاهي التي خربها الهياج ذات يوم، ويأتي معلمون حزبيون من مناطق بعيدة، ليعلموا الكرد في القامشلي ويفهموهم أن الكل أمة واحدة ولهم رسالة خالدة، وأن كل الناس متشابهون، وعليهم أن يتحدثوا باللغة العربية فصيحاً، ويستشري العنف الخفي من جديد، كان ذلك في أواخر الخمسينات من هذا القرن:

(معلم الرياضة الحزبي الذي يعد في المرتبة العاشرة تصنيفاً بين المعلمين، لكنه كان - بحكم حزبيته - إله الآلهة، يعنف المدير ويضرب المعلمين إن اقتضى الأمر، مختالاً بسلطة تقاريره التي يرفعها عن المشبوهين إلى مكتب حزبه - الحزب الأوحدي في عراق لاعراء بعده، ويشتم أمهات التلاميذ، وأباءهم وأبائهم، وأرضهم وسماءهم، يشتم كيفما اتفق، في مدرسة كان همها أن تقول لن: "لا تشتموا" وكان يراقبنا في الصباحات الباكرة حين نقف صفوفاً مرددين أناشيد الكرامة والفخر الوطني، ناعسين، شعث الشعور، وحول أعيننا من القذى ما ينفر حكومة بكاملها، وينفر الجيش والشرطة وموظفي الدولة. علينا مظاهر اللاتناسق تجعلهم، جميعاً، يحزمون سلطتهم ذهاباً إلى شعب آخر.

هكذا نحن أيتها الدولة، هكذا نحن يامعلم الرياضة الحزبي. لكن المعلم لم يكن يغفر لنا هذا "الأميلك أبؤكم ثمن أحذية يالأولاد العاهرات؟ ألا تملك أمهاتكم الخيطان؟"، يقول ذلك في استعراضه الصباحي برفقة المدير الذي ينكمش في ثيابه خجلاً من سلطته المفقودة، إلى درجة لانلمح معها مديراً، بل ثياب على مشجب منح، تتنفس وحدها، وتتحرك بفعل هواء خفي).

وبعد أن تغلق المدارس أبوابها، كان الصبي سليم بركات، يعمل أجيراً في مكتب، عند أحد أصدقاء والده، لكنه لم يتحمل العمل كأجير، وحدث أن ابن صاحب المكتب وهو طفل بعمر سليم بركات، طلب منه أن ينحني ليركب على ظهره، وعندما طلب الأب من الصبي سليم ليحقق رغبة ابنه المدلل، ماكان من سليم النزق إلا أن رفس ابن "المعلم" رفسة، أوقعته أرضاً، وكانت النتيجة طرده من العمل، وحرمانه من المجيء إلى البيت عدة أيام (هذا ما يرويه سليم في سيرته).

بعد ذلك، وفي سنين مراهقته، راح يعاون والده، تاجر الحبوب في حراسة أكياس القمح وتسجيل بعض الحسابات في دفتر يخص والده، إلا أنه لم يتمكن من الاستمرار في ذلك كذلك لما كان يلاقيه من معاملة قاسية من الزبائن الذين كانوا يكثرّون عليه بالطلب: هات لنا شايًا، خذ ذلك الإبريق واحضر لفلان ماء ليتوضأ... الخ.. فما كان منه إلا أن هرب ذات يوم إلى البيت تاركاً العمل، وهاجماً على قن في الحوش كان أهله يربون فيه الأرانب، فارتكب مجزرة بحق الأرانب، كانت حصيلتها أكثر من نصف الأرانب الموجودة هناك، وبذلك وجد فرصة أخرى ليعادر المنزل هارباً، ويتخلص من العقاب على ترك العمل، ولم يعد إلى البيت إلا بعد تدخل الأقرباء عند والده.

هكذا أنهى سليم بركات سني طفولته وصباه في القامشلي، مليناً بالأحداث والصور، ولكنه كان في الوقت نفسه يجد الوقت اللازم ليقراً ما يتيسر له من قراءات صوفية ودينية في مكتبة أبيه المنزلية، فقد كان والده رجل دين كما أسلفت، ونهل سليم بركات من أمهات الكتب التراثية، وتأثر بلغتها، وأساليبها وهو لا يزال في سنوات المراهقة، ولعل الجاحظ كان من الذين أسرو سليمًا، بكتابه الحيوان والبيان والتبيين (كما يستشف من أسلوب بركات في البناء اللغوي)، وهكذا أنهى دراسته الثانوية في عام 1970 ليسجل في جامعة دمشق قسم اللغة العربية وآدابها.

في تلك الفترة كان سليم قد بدأ بالكتابة وراح يفكر في النشر، ولكن قبل ذلك لابد لي من القاء نظرة على الأجواء الثقافية في دمشق، إذ كانت الحركة الشعرية السورية في أوج تطورها وتحديثها، وكانت هناك بعض الصفحات الثقافية المهمة التي كانت تهتم بهذا الجانب، كمجلة الطليعة الأسبوعية وملحق الثورة الثقافي ومجلة الملحق الأدبي التي كانت يصدرها اتحاد الكتاب العرب، كان هناك جيلان من الكتاب والشعراء جيل مكرس، وله تجربته واسمه في الكتابة أمثال: على الجندي، ممدوح عدوان، محمود السيد، بالإضافة طبعاً لاسم الشاعر محمد الماغوط، والذي كان قد أصدر ديوانه الجديد "الفرح ليس مهنتي" والذي كان بمثابة درساً لقصيدة النثر.

جاء بعد هؤلاء، جيل جديد راح يبحث له عن موطن قلم، بعيداً عن المؤسسات الحكومية والتيارات الحزبية، وكانوا شباباً من الشعراء الذين وفدوا إلى دمشق من خارجها في غالبيتهم مثل: محمد منذر مصري، عادل محمود، نزيه أبو عفش، بندر عبد الحميد، وإبراهيم الجرادي، كانت الأمور واضحة، والحالة الثقافية تسير على ظهر سلحفاة، والكل قانع راض على ما هو عليه، كان أصحاب التفعيلة يحترم جيل النثر الجديد ويشجعه وكان جيل النثر يكن احتراماً لمن سبقه، هنا ظهر سليم بركات، الجزراوي العنيف، العنيف لغة وسلوكاً - كان نزقاً غضوباً لا يتحمل المزاح ولا المجاملات، لم يترك شاعراً إلا وتشاجر معه، وكان كثيراً ما يستخدم يديه وعضلاته في اسكات الآخرين، ليس هذا فحسب، بل إنه كان يخفي في جيب بنطاله على الدوام موس كباس، كان لا يتوانى عن استخدامها إن تطلب الأمر.

نشر أولى قصائده في ملحق الطليعة الثقافي، ووقتها كان طالباً في السنة الأولى في جامعة دمشق، حينها كانت قصيدة التفعيلة هي التي تسود الساحة بشكل عام، ولكن شعراءها كانوا لا يحاربون أشكال الكتابة الشعرية الأخرى، لاسيما قصيدة النثر التي كانت بدأت للتو تجد لها مكاناً إلى جانب الأشكال الكتابية الأخرى، وكان هناك مجموعة من الكتاب المكرسين ممن يدعم هذا التوجه عند الشباب ويشجعه، وهكذا وجد الشباب في ذلك الوقت فسحة للنشر في صفحات ذلك الوقت، مثل مجلة (الطليعة) وملحق (الثورة) الأدبي، وشهرية (الموقف الأدبي) الصادرة عن اتحاد الكتاب. "آنذاك، أيضاً، اخترق سليم بركات هذا السطح الرائد، الرتيب، المتوافق علي تعايش سلمي بين الأجيال والأشكال والموضوعات"، وذلك حين نشر أولى قصائده (نقابة الأنساب) في مجلة الطليعة، والتي أحدثت ارتجاجاً قوياً في الساحة الثقافية الهادئة، وبدأ الكل يسأل عن هذا الاسم الجديد، حتى أن ممدوح عدوان استغرب الضجة التي أثير حول بركات وكتب مقالة استنكارية بعنوان: "من هو هذا الولد الجزراوي ورغم أن الجميع قد أنصت إليه، وتفاعلاً بما يكتب هذا الفتى القادم من الشمال ويوقع قصائده باسم "سليم الجزيري"، إلا أنهم لم يقتنعوا تماماً بسليم الموضوع، سليم الذي طرح ماعاشه وميثولوجياته وغرائبياته في دمشق، وكانت تلك نوعاً من المواجهة الصريحة والواضحة لسليم مع ما حوله، من توجهات ومواقف سياسية وثقافية لم يقتنع بها بركات وتمرد عليها وازداد نزقه وتبرمه بما حوله، وبما لقيه من خيبة، رغم أن سليم بركات لم يقل شعراً مسيئاً؛ وإن بدا ذلك من خلال الذهنية الجديدة التي أحضرها معه من بيئته، ودونما أن يفكر بأنه يطرح الموضوع من زوايته السياسية، من قصيدته الأولى التي نشرها عام 1970 بعنوان "نقابة الأنساب" نقراً:

(هذا وجهي العصري

أنا أت

بلا نعل أرحل نحو بلاد الفرس وأمصار الروم وأرفع وجهي للظلمات أسألها أسائل رجلي
الداميتين عن الأرض العمياء وهمس خفافيش سمائي
تسهل أفراس الحرب على أبواب الكعبة يا أهل الشام، ووحيدي أبسط للملتجئين إلى ظل الأحجار
السوداء ردائي).

وبعد هذه القصيدة، أحس الشاعر بردة فعل الآخرين عليه، فكتب بعدها قصيدته الثانية "فنصل الأطفال" كما لو أنه يفسر للجميع عما يمثله سليم بركات الشاعر في دمشق، إنه ببساطة الفنصل الفخري للأطفال ضحايا العنف الاجتماعي والطبقي والسياسي. يقول في بعض مقاطع قصيدته والموجهة أساساً للشاعر ممدوح عدوان:

(الجزراوي

جدي الماء

أبي

أمي

أرضان تكسر بينهما النبد وكسرنى الماء.

.....

لافتة إلى ممدوح عدوان:

عالمي واسع

عالمي كرة تتدحرج بين الظنون

عالمي بينكم

فانكروا ما أرى

وانكروا راية أعشيت في يميني).

ويبدو أن الشاعر لم يستطع التكيف مع الأجواء التي تقبلته شعرياً ولم تقبله إنسانياً (أو بالأحرى كردياً) بل وبدأ يشعر بأن قصيدته هي الأخرى يضيق بها المكان، فخرج من دمشق إلى بيروت، ليستقر هناك، وقد ترك خلفه مجموعة من الأصدقاء والأعداء في الوسط الثقافي، ومن هؤلاء الأصدقاء كان ممدوح عدوان، إبراهيم الجراي، وغيرهم كثير، ولكن القلق الذي لازم روحه واستأصل فيه، لن يجعله يستقر في مكان محدد، سيظل متنقلاً، حاملاً حقييته من بلد إلى آخر:

(ظننتُ العاصمة قصيدتي الصانعة. ركبت الباص من القامشلي إلى دمشق وأنا في التاسعة عشرة، سنة 1970. عام واحد، لاغير، أدركتُ بعده أن القصيدة ليست هناك. ركبت سيارة أجرة إلى بيروت سنة 1971، وفي جيبِي إحدى وثلاثون ليرة سورية. تهدمت المدينة. تهدمت قصيدتي. تهدم المكان الشفيف والكثيف معاً. خرجت على متن باخرة من بيروت إلى لارنكا سنة 1982، ومن لارنكا، في اليوم ذاته، إلى صحراء البربر في الجزائر، على متن طائرة عسكرية بلا مقاعد. تهت خمسة عشر يوماً في ظلال سور مقل، لأعود على متن طائرة ياسر عرفات إلى تونس. بعد شهرين عدت أدراجي، بأوراق مزورة إلى قبرص لأدخلها من البوابة الدبلوماسية شريكاً لشعب يبحث مثلي عن قصيدته. في الطريق أضعت حقيتي التي حوت ممتلكات أعماقي المنقولة وغير المنقولة، وبضمنها مجموعة شعرية عن الحيوان لم ينج منها إلا أربعون سطراً. في السنة الثانية عشرة من إقامتي في نيقوسيا عدتُ إلى بحر التيه بلا عمل. انتظرتُ معجزة، فلم تحدث المعجزة. كنتُ منسياً من أخصص قدمي حتى قمة الجبل الذي يشرف من بيدر الله على ألمي. شجرات البيت وحدها كانت تدون الوجود المتقوض: أي قلب للسماء أن ينام المرء كل ليلة بقلب مكسور؟).

في بيروت التي كانت آنذاك عاصمة للثقافة ولل فكر الليبرالي ومنتجاً ومشغلاً لذوي الأحلام من الكتاب والشعراء الذين ضاقت بهم بلادهم العربية، وجد سليم بركات قصيدته التي راح يبحث عنها، ويجد المتسع ليكتب عما عاش ورأى في حياته المصادرة، فكان أن نشر هناك قصائده التي تحمل همومه، ودهشته الكردية التي لم يستسغها شعراء دمشق ومتفقوها، إذ أن أجواء الشعراء (الاسيما القابضين على الأقسام الثقافية في الصحف) وميولهم كانت تتأرجح بين القومية العربية التي لا تعترف بغيرها، وبين ماركسية وشيوعية كان قد فصلها خالد بكداش الذي كان يرى الأكراد جزءاً من "الامبريالية والصهيونية" ربما لخرج كان يشعر به حتى يوم مماته، من أنه ينتمي للأكراد، ليموت بكداش غير مأسوف عليه، وقد تنصل من كل القيم الكردية.

لم يغادر سليم بركات إلا بعد أن استطاع أن يحفر صدعاً في تفكير الكثيرين من الكتاب والشعراء السوريين، الذين بدأوا بالتعرف إلى حالة جديدة في بلادهم، وترك أثراً واضحاً في ذهن الكثير من الشعراء الشباب في تلك المرحلة، فقد رمى ذلك "الولد الجزراوي" حجراً في بركة ساكنة، لم يتوقف ارتداداتها حتى هذا اليوم.

بعد أن راح ينشر في الصحافة اللبنانية، استطاع في فترة قياسية قصيرة أن يصبح اسماً، في خارطة الشعر العربي، كشاعر كردي سوري، وهناك توطدت العلاقة الشخصية والصداقة بينه وبين محمود درويش، واحتفت به بيروت وكتابها، ولم يهمل شأنه الشاعر أدونيس، إذ أحب فيه روح الشاعر المتمرد الفاتن، الباحث عن حرية الشخصية أولاً، وقصيدته الغرائبية ثانياً، وهكذا وجد الهامش الحر الذي أتاح له نشر قصائده ذات الروح المتمردة.

في بيروت كانت قصيدة سليم بركات "دينوكا بريفا، تعالي إلى طعنة هادئة"، والتي نشرها في مجلة مواقف، قد أحدثت صدمة في الساحة الثقافية اللبنانية، وكانت القصيدة مفاجئة بلغتها

وعنفها وخروجها عن المألوف التي كانت تسير عليه القصيدة العربية الحداثية هناك أيضاً، فما كان من أدونيس رئيس تحرير مجلة مواقف في ذلك الوقت، إلا أن يتبنى المشروع الصاحب والجراح لسليم بركات، ويحتضنه ويدعمه، إذ وجد فيه صوتاً ليس جديداً فحسب، بل هو غرابي وحدائي وانشاققي ومتمرد على الخطط المعروفة في بنية القصيدة العربية.

وقصيدة دينوكا بريفا هي مزيج من الغاننازيا والواقع، بحيث يتداخل المزيجان فلم تعد تعرف الفصل بينهما، إنها الحالة الكردية التي عاشها ورآها بركات، لاسيما بعد المجازر التي ارتكبتها الأتراك بحق الكرد، ونزوح الكثيرين منهم إلى مناطق الجنوب (جنوب سكة القطار) الذي يرسم الحدود بين الدولتين السورية والتركية، والقصيدة تعج بحيوات ورموز جديدة لم تألفها القصيدة العربية الحديثة وقتذاك، هناك خلخلة للذهنية الشعرية السائدة، إذ تمتزج مصائر البشر بمصائر الحيوان من نبات أوى وطحالب وذئاب وكلاب سلوقية؛ وراح بركات يتناول المكان ليس من منطق الجغرافي فحسب، بل أنه أدخل المكان وساكنيه إلى مشرحة القصيدة، فلم يترك بشراً إلا وروى لهم وعنهم حكاياهم من أكراد وأرمن وعرب وأشوريين، وكذلك النبات الذي يراح يلعب منذ ذلك الحين دوراً أساسياً في كتابات بركات النثرية منها والشعرية، بالإضافة للطير وأجناسه:

(دينوكا بريفا تعالي إلى طعنة هادنة

عندمت تنحدر قطعان الذئاب من الشمال، وهي تجر مؤخراتها فوق الثلج، وتعوي فتشتعل الحظائر المقلعة وحناجر الكلاب، أسمع حشرجة دينوكا

"شهادة"

دينوكا

ماذا أقول للصيادين الذين يضعون سروجاً فوق ظهور الكلاب السلوقية في سفح سنجار وجبال عبدالعزيز؟ أنت مختبئة في مكان ما، ربما في زريبة، تسمين التراب ومزود النعاج، كبيرة أنت، بليلة، مسكونة بالحصاد وبى.

أسمع والدك يصيح: دينوكا.. أسمع والدتك تصيح: "دينوكا، احملني خبز

الشعير هذا إلى المهاجرين وقولي أن يستريحوا قليلاً".

كان عددهم يزداد يوماً بعد يوم.. من طشقند وخوزستان وأرمينيا والجنوب

الغربي لروسيا، حملوا أشرعتهم وصرر السرخس إلى الجزيرة بلا أذنية أو مناجل.

وكنت صغيرة لم تدركي أنهم يحتاجون إلى الماء وإلى امرأة مجنونة أو أرملة

يدفنونها بعيداً في شقوق البراري لتتبت في سني الهجرات عدساً وجنادب. أنت

تجهلين كيف يمتلئ الأخدود بين "عامودا" و"موسيساننا" بجثث البغال والأعضاء

المبتورة. تجهلين من أين يحصل البدو على بنادق فرنسية. ولماذا ينفقون على تخوم

القرى، حين يهجمون عاصبين رؤوسهم بعباءاتهم.

قيل: خرجت من جهة العراق، وخرجت "بريفا" من جهة العراق. ومن جهة العراق

خرج الله. وجاءت الدهشة والطلقات الفارغة التي جليها الصبية من براميل قمامة

السراي. وقيل إنك عدت بقطيع من النعاج المبتهجات وكبش واحد يخر كالمحارب

في كل موضع مبلل بالبول.

دينوكا.. دينوكا..

أنا متعب. ولا أسمع صوتك، حيث أرى هضاب "معيركا" وعربات الأكراد

المحملة بالقش).

في بيروت، بدأت مسيرة سليم بركات الأدبية تتضح وتستقر، ومن هناك صار همه الشغل على قصيدته التي صارت تورخ لتاريخ شعب مرمر في الشمال، ينتظر أقداره التي يرسمها له الآخرون دائماً، ولم يكن سليم بركات بعيداً عن المكان الأول الذي عاشه، كان مطلعاً على دقائقه وتفصيله، مما جعلت المادة الكتابية لديه تسير وفق المنظور الذي اختاره بركات منذ انطلاقته في دمشق.

حارب في بيروت مع الفلسطينيين، وعاش أيام الحصار لبيروت في الأقبية، والغرف المظلمة جنباً إلى جنب مع صديقه محمود درويش، الذي كتب عن أيام حصار بيروت كتاباً أسراً بعنوان "ذاكرة للنسيان" يتحدث فيه درويش مطولاً عن صديقه سليم "ديك الحي الفصيح" هكذا يسميه في الكتاب، ويورد الكثير من الأمثلة والوقائع التي عاشها معاً، يقول إن سليم بركات كان مولعاً بتناول لحم المعلبات، وأثناء الحصار، وبينما كانوا مختبئين في قبو مظلم لأيام عديدة، نفذ طعامهم، هنا أصر أن يخرج بركات إلى الشارع ويجلب الأكل، والأحرى، ليجلب المعلبات، ورغم أن الجميع عارض خروجه، فقد كان القصف على أشده، والنار في كل مكان، خرج بركات وهو يتمنطق مسدساً حربياً ويحمل بيده مسدساً آخر، ولا يرتدي إلا القاذورة الداخلية، وبعد ساعة أو أكثر من القلق والتوتر عاد سليم بركات وهو يقهقه حاملاً كيساً مليئاً بمعلبات اللحم.

كان بركات، ولا يزال في شعره كما في حياته عنيفاً، صارخاً في كل اتجاه، فيه من الرفض والمواجهة تماماً ما في كتاباته، ولعل هذا كان العائق في طريق الاستمرار في علاقاته الشخصية، اللهم علاقاته المتينة وصداقته الطويلة التي بقيت مع صديقه الأقرب الشاعر محمود درويش. اللذان بعد أن باعدت بينهما الجغرافيا، راحا يتواصلان شعراً، كل يكتب عن الآخر بحميمية واضحة، فبعد أن كتب سليم بركات قصيدة حميمة لصديقه درويش، كتب الآخر أيضاً له ما يقابلها، بعنوان "ليس للكردي إلا الريح" في ديوانه (أتعذر عما فعلت)، اقرأ القصيدة كاملة، في مكان آخر من هذا العدد.

ولعل روحه النزقة والمتوترة على الدوام كانت وراء فشل العديد من علاقاته النسائية، حتى سقط فيما بعد بضربة حب قاضية، من قبل زوجته الحالية "سنثيا" أو سندي اليونانية من طرف الأم وفلسطينية من جهة الأب، والتي تعرف عليها في قبرص، عندما كان مديراً لتحرير مجلة الكرمل، وكانت تعمل هي في التنضيد، فقد أحبها بطريقة مفاجئة وأنجبا معاً طفلاً أسمياه "ران"، قبل أن يغادر إلى السويد ليعيش هناك حتى هذا اليوم، هو وزوجته وطفله، منتظراً قوانين الإقامة الأوربية، مرتدياً في البرد والحر قاذورة داخلية أو قميصاً بلا أكمام، يتدرب على الحديد ورفع الأثقال، ويملاً جدران بيته بالسكاكين، ولا يكتب إلا في المطبخ، المطبخ الذي يكاد لا يغادره، فهو ماهر في الطبخ واعداد اللحوم، كما يعد الشعر والرواية.

في رسالة أرسلها لي ذات مرة كتب قائلاً: "لو قدر لي أن أعود ذات يوم إلى القامشلي، فسأقضي حياتي في الصيد، بفخاخ أو دونها، مرفصاً في حقل حتى الموت".

الحياة الصاخبة التي عاشها سليم بركات شعراً وحياءً، لم يكتف بها، بل فاجأ الجميع بعد خروجه من بيروت بإصدار رواياته تبعاً، حيث بدأ برواية فقهاء الظلام، ليرسم ملامح ذهنية، بدأت بوادر حداثتها تتأسس على وقع رواياته وكتبه وقصائده التي راح الناس يحصلون عليها، كما لو أنهم يبحثون عن مؤنة السنوات؛ بعد فقهاء الظلام، تالتت رواياته: أرواح هندسية، الريش، معسكرات الأبد، الفلكيون في ثلثاء الموت، عبور البشروش، الكون كبد ميلانوس، أنقاض الأزل الثاني، الأختام والسديم، دلشاد، كهوف هايدرأهوداوس ثادريميس، وصولاً إلى روايته الأخيرة السلام الرملية، بالإضافة إلى أكثر من عشرة دواوين شعرية.

في فهم روايات سليم بركات، وبالتالي نظريته لبينته، وما فيها من بشر وطيرونبات، يمكن لي هنا أن أسوق مثالا للحدث عنه، قد يعطي القارئ قليلا مما لدى بركات، ولناخذ روايته معسكرات الأبد:

تبدأ روايته "معسكرات الأبد" بمشهد لصراع عنيف بين ديكين "رش" و"بلك"، ومن خلال سرد الكاتب لحديثات ووقائع هذا الصراع، يحدد لنا في الوقت نفسه، القطعة الجغرافية التي ستدور عليها أحداث الرواية فيما بعد، وفي دورانها المتحضر، كانا يتركان أثرا خشنة في الطين الخريفي على الهضبة المشرفة على الجسر الذي يصل السهل الكبير بالبلدة المتناثرة شمالا، في آخر حقول القمح المشطورة بالطريق الأسفلتي، المتعرج كخاطرة لن تستكمل.

يرصد الكاتب في روايته هذه، كما في روايته السابقتين "فقهاء الظلام" و"الريش"، حياة عائلة في مدينته "المتناثرة شمالا": قامشلي، حيث يؤرخ من خلالها حياة شعب كامل، يؤرخ لوجوده "الأنثوجيوغرافي" في تلك الأرض المباحة لما يهيئه لها الآخرون دائما.

عائلة "موسى موزان"، أو بالأحرى بناته الخمس: "هدلة، بسنة، جملو، زيري، ستيرو"، وحقيقتها "هبة" (ابنة هدلة وأحمد كالم)، ست نساء يعشن في منزلين بعد مقتل والدهن ووالدتهن "خاتون نانو"، ومعهما زوج هدلة ووالد هبة "أحمد كالم" بأيد مجهولة في مكان قريب من الثكنة العسكرية الفرنسية. (تقع أحداث الرواية في أواخر أيام الوجود الفرنسي في المنطقة من الصعوبة - كما أعتقد - حصر أحداث الرواية هذه بملخص قصير، كما تعودنا أن نفعل حين الكتابة عن رواية ما، وهذه إحدى المزايا التي تميز كتابات سليم بركات - لاسيما في روايته هذه، وروايته "أرواح هندسية" - من قبل - فالأحداث والاستطرادات تتراكم من خلال استلهامات وتوليدات، توجد لها مصائر "واقعية - فانتازية!" لكنائاته الروائية، أكانت هذه الكائنات بشرا أم حيوانات، أم نباتات أم طيور، أم أمكنة، وكل كائناته الروائية هذه حائرة، وقلقة، تقدم على الشيء، ثم تنفر منه لشيء آخر! وبذلك فإن أية محاولة تصنيفية يقوم بها الدارس لعمل سليم بركات هذا، هو ضرب من الخيال! فهو في كتاباته محارب عنيف، عدته لغة هائلة في ثراء مفرداتها، وجملته اللغوية هي بمثابة فيالق عسكرية تتوزع على كل أطراف الرواية، وهو يوجهها، ويقودها بخيوط دقيقة وقوية، يستمد منها من تاريخه الشخصي، ضمن نطاق الحياة التي عاشها، وطوقسها المباحة لأقدار و"مهازل" تاريخية.

"حين يتغير المكان.. حين.."، وتطلع من حوله مستجليا دائرة كبيرة من ذلك المدى الترابي: "نغادر هذه الهضبة، حين تتغير هذه الهضبة"، وفي مكان سابق يقول على لسان موسى: "حين نعرف شخصا ما، نعرف المكان أيضا"، والكتابة عن المكان لاتأتي كتحصيل حاصل؟ بل نجد المكان يؤثر بالحدث الروائي ووحدة السرد مع العلاقة القوية بشخص الرواية من جهة، ومن جهة ثانية "المكان وكائناته"، ثمة صلات عاطفية مكتومة أو معلنة، يفصح عنها الكاتب بوضوح، فهناك عراك دائم بين الديكين "رش" و"بلك" وكأنهما الصدى الخافت أو الصورة الغامضة لبشر البلدة المتناثرة جميعهم، وثمة كلبان "توسي"، و"هرشة" وإوزات ثلاث وهداهيد ودجاج وغربان، تمر مسرعة من فوق الهضبة وهي تحدد بعينها إلى أقدار الأرض.

والكتابة هذه لاتأتي - كما قلت - ضمن سياق تاريخي محض، أو وسف لمشاهد من حياة أفلة، أو على شاكلة وصف سياحي! بل هي بحث عميق في ماهية وجود هذه الهوية البشرية التي ينتمي إليها، فتشخص رواياته مكسورة، ومقبلة دوماً على مصائر تراجميدية، وهناك على الدوام إحباط نهائي لكل البطولات الخرافية التي تقدم عليها هذه الشخصيات، ولعل هذا يعود إلى ذاكرة الكاتب الطفولية، فالبقعة الجغرافية التي عاش فيها الكاتب طفلاً، هي بقعة مريرة، عنيفة ومتوحشة. أطفال

يضعون نبات الخرشنة في أنوفهم لتسيل دماؤه، ويتباهون بالذي تسيل دماؤه أكثر! هكذا أراد لهم الكبار، أن يقوموا بما عجزوا عنه، من قبل.

وهذه العودة الدائمة إلى الطفولة لدى الكاتب، هي بمثابة اقتصاص وثار من ذاك التاريخ كله، والجانب الآخر الذي أود التطرق له، فهو الجانب الشعري في الرواية، وأقول "الجانب الشعري"، والواقع أن الرواية عند سليم بركات هي رواية شعرية، أكيدة، وهو ذو حساسية عالية في قضايا الوعي الجمالي اللغوي، وكثيراً ما يفقدنا - وعيه هذا - إلى قراءة صفحات عدة في الرواية كقراءة شعرية فحسب، لولا أنه يعيدنا سريعاً إلى الحدث الروائي، أو الزمن الذي تلغيه هذه الكتابة الشعرية، وبذلك فالزمن في الرواية هو على الأغلب منداح وتدويري، ويتم التعامل مع الزمن من خلال علاقته بكل شخصية على حدة.

قد يصعب على الكثيرين اكتشاف مايسمى - (المحلية) في هذه الأعمال، رغم إنها تكاد تضج وتتفجر، لالتصاقها الشديد، بذاك العالم، الواقعي والوحي والمجهول - بالنسبة للآخرين، بل إن واقعية سليم (ومحليته هما منبع الغرائبية لديه، إذ يجهل القارئ المكان الذي يكتب عنه ومنه الكاتب، فمن يعتقد أن "جاجان بوزو" الذي لا مل لديه إلا حراسة ماء النهر، ليلاً ونهاراً، أو مطاردة الغيوم، أو هي شخصية من أبناء أفكار الكاتب، فهذه مشكلته في فهم (الواقعية المريرة، أو حتى الواقعية الاشتراكية) وليست مشكلة الكاتب!!!.

والحقيقة، أن هذه الشخصيات الأسطورية لاتزال أغلبها على قيد الحياة، في تلك البلدة "المنتثرة شمالاً" - قامشلي - وهذا الواقع (السحري) لم يبتدعه الكاتب، ليظهر به القراء، وهو لم يصنعه بكل تأكيد، بقدر ما هو موجود في الواقع.

وسليم بركات يدخل هذا (السحر المرير) بلغة هي من حقه أن يتخذها (سلاحاً) يقتص من كل الأحداث والغرائبيات التي عاشها هناك. ومثلما افتتح الكاتب روايته بعراك الديكين "رش" و"بلك"، فهو ينهي الرواية بهما، وكأنهما الشاهدان الوحيدان، يتعاركان على حقيقة مخفية، ومخفية، هي حقيقة ذلك "الشمال" الذي يتجه إليه سليم بركات كلما فرش أمامه سجادة الكتابة، ليكتب.

يتحدث في آخر سطوره عن الديكين: "كانا دون صوت في عراكهما هذا، على غير عادتهما التي درجا فيها على الصباح الاستعراضي الكثير... أما ريشهما فلم يكن ريشاً ذلك اليوم، بل هالات من شحوب الغيم تمس جسديهما وتنفضل، تتمزق وتلتحم، وهما يتدحرجان دانرباً على الطريق الأسفلتي المنحدر شمالاً صوب الجسر الصغير الذي لا عمر له. وحين جاوزا الجسر انحدرأ غرباً، من الحافة العالية للطريق، ليغيبا بين شجرات التوت.

وبعد، قد يجد القارئ نفسه ينزلق هو الآخر "شمالاً" ويتجه صوب شجرات التوت، التي تخفي ذلك البيت الغامض، حيث لمخلوق الناري، وهناك، حين نصل إلى سؤال يمكن لنا أن نلقيه على شبح أكيد، متبقي من آثار ذلك المخلوق الذي رحل إلى جهة.. المياه!!.

نجد في كل كتابات سليم بركات، أن للمرأة دورها المحوري في رسم المصائر وتحرك دفة الأحداث، وهذه من المعطيات الكبيرة التي تجد لها تأثيراً في بنية المجتمع شبه الاقطاعي، والزراعي، ومن هنا ندرك أهمية هذا الكاتب الذي لم يغب عن باله في زحمة اللغة والمجاز بناء ذهنية أخرى، غير التي عاشها الكاتب في سني طفولته.

ويعد بركات جزءاً من ذاكرة بلد، تأثر به ورمم الكثير من جوانب الذهنية السورية، إن كان على الصعيد الاجتماعي العام، أم على الصعيد السياسي.

وهنا، أختتم بما يقوله الشاعر البحريني قاسم جداد عن سليم بركات:

"كان سليم بركات، من بيننا، هو الأجمل، الأكثر فرادة بلغته الباهرة وصورته الشعرية الفاتنة. ففي جماليته الجديدة التي اقترحها، مثل البراكين، على التجربة الشعرية العربية، خطوة نوعية وضعناها جميعاً، بدرجات متفاوتة، في حضرة أسئلة التميز الحاسمة. فلم يعد من السهل، برفقة تجربة سليم بركات، الوقوف لاستقبال واستعادة تراث الجيل السابق، ثم اللهو وقضاء الوقت بالتنويع على إعادة انتاج نصوصهم، بوهم الإضافة والتجاوز. لم يكن ذلك كافياً ولا جديراً. فقد كانت ورشة الشعر في أوجها، والعنفوان على أشده"

من خلال مثل هذا التوصيف الدقيق، والقول الصريح، يمكن للمتتبع لمظاهرة سليم بركات كإنسان وككاتب، أن يتلمس الأثر الذي أوجده الشاعر في الأجيال التي لحقته من الكتاب - عرباً وأكراداً - لذلك يمكننا القول إن الشاعر سليم بركات، هو أحد الرجال الذين أوجدوا ذهنية جديدة وذائقة مبتكرة، حدثية في مجمل مفاصل الحياة السورية وليس الكردية فحسب.

منى كريم

سليم بركات.. أبانا الكردي

ثادريميس.. في البدء كان الموت.
بالموت يفتتح سليم بركات روايته "ثادريميس"، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2005. يبدو جلياً من هذه البداية أن سليم بركات يشعر بأنه أكبر من النهايات، وبأن هنالك ما هو أهم من النهاية في كل رواية. كانت النهاية نصف مفتوحة، تتحدث عن تماثيل وبشر. ذكر على الغلاف الخلفي للرواية أنها "حكاية المعقلين الأخيرين للبشر"، قبلما أقرأ الغلاف الخلفي، كنت أتخيل أنها قصة بدء الخليفة، وربما أسطورة كوردية، لكن كل هذا لا يهم حين نقرأ الرواية، فالقصة وأحداثها ليست مهمة بقدر ما يهم محتوى الرواية ذاتها. الروائي مهم في هذه الرواية. مع بداية الرواية تشعر بأنها رواية تقوم بإسقاطات على الواقع الحالي، لكن سريعاً ما تشعر بأن هكذا أمر لم يعد مهماً أيضاً. إنها سخرية التماثيل من البشر - خلائق الخوف - على حد وصف ثادريميس "التمثال المرأة" للبشر.

تمحورت الرواية حول مواضيع عدة، لكن المحور الأساسي يدور حول الإنسان ذاته، وربما هي اختزال لكيفية بدء البشر وطريقهم إلى الفناء. لقد تعتمد سليم بركات أن يبدأ بالنهاية التي احتوت مشاهد الجثث والقتل - مخلفات الحرب -، أراد أن يخبرنا بالنهاية قبل البداية، وربما لأنه يعرف بأن كل قارئ سيفهم مسبقاً بأن النهاية ستكون بهذا الشكل، بما أننا "خلائق خوف". ولإفساد هذا التوقع المسبق، في البدء كان الموت.

يتحدث سليم بركات عن اللذة الفاسدة لدى البشر، بشاعة هذه اللذة، التي تشبه ناراً تأكل كل ما تصادفها. في الرواية، يختار البشر لأنفسهم كل يوم إلهًا جديداً: "السوق، الماء، التل، الجواد الخ"، لكن في الحقيقة اللذة هي إله الإنسان كل يوم ومن أجلها يسعى، ففي إرضاء اللذة، إرضاء للإنسان. ما يكتبه سليم بركات في هذه الرواية ليس مجرد رواية فنتازية أو حتى ميتلوجية. بإمكاننا أن نصف الإطار العام والأحداث باعتبارها جزئيات فنتازية أو حتى ميتلوجية. لكن التفاصيل فهي لا تنتمي لأي إطار، بل إنها تكسر أسطورة الإطار تماماً. (كل يوم يختار الفرد الواحد الناضج في ثاروس إلهًا مختلفًا بالميل الذي في مزاجه ذلك اليوم، قد يختار المرأة أو الباب أو الخاتم أو الهواء أو الرمل أو الماء... أو الشخص الأقرب إليه، وهو اختيار يلزمه الولاء بعقله وبقينه وأمله وبأسه) ص 23.

عنوان الرواية "ثادريميس" هو اسم التمثال المرأة، وهذا يحيلنا إلى تساؤل: "هل اختار الكاتب اسم هذه المرأة التمثال عنواناً لأنها امرأة، لأنها الحكمة - كالآلهة أثينا -، أم لأنها حملت في ذاتها وجع من نحتها؟".

الإجابة في كل ما سبق، تبدو المرأة هنا في أوج حكمتها، هي بعيدة عن اللذة الفاسدة، ولديها لذة الألم - على حد تعبير فرويد - ما يميز هذه التماثيل عن التماثيل الأخرى، أنها حملت في روحها صرخة من نحتها ذاك الذي انتحر بعد أن خلقها، بمعنى آخر إنها تحمل صرخة الإنسان ألمه،

الإنسان الوديع قبل أن يلطخ نفسه بطين الحرب والقتل واللذة الفاسدة. كانت ثادريميس الصوت الرئيس الخافت الذي تحدث عن الذاكرة، الحرية، الروح، الموت. تقول ثادريميس:

"ياديامين، سينتحر رسمك الحجر من شدة حريرته". العبارة مُتعبة جداً، تحتاج لوقت طويل حتى تجد لها تفسيراً، وفسيراً ليس مطلقاً. هل ينتحر أحدهم لشدة حريرته؟ أم أن الحجر يفعل ذلك؟ يبدو أنها وحدها - باعتبارها حجر - تعلم جيداً معنى أن تنتحر بسبب الحرية الشديدة؛ من زاوية أخرى قد تبدو كإشارة بأن الكمال ليس سوى موت للإنسان، أن تتحول إلى مطلق هو بمثابة موت لك، إذ النسبية هي ما تناسب غريزة الإنسان! يقول ديامين - حافظ الفؤوس الذي تقوم المرأة التمثال بنحت شكل حجري له: "أنت تتقلين فراغ أعماقك المعدنية إلى نسيج. لي ذاكرة تكفيني، لأريدها ممثلثة أكثر، ولي نسيان يكفيني، لأريده أن يأخذ كل ما لأريد أن أتذكره. أنا كفاية نفسي هكذا، يا ثادريميس. سأحتمل ما أريد وما لأريد". ص 48.

"نحن خلانق الخوف.. نحن الخوف.. نحن نزوع الخوف إلى الخوف. نحن رعاة الخوف؛ حكايته؛ أمله؛ أدلاؤه؛ شؤنه؛ حيلته؛ أزله وأبدته" ص 72.

د. محمد بوعزة

دينامية المحكي في روايات سليم بركات فقهاء الظلام، الريش، معسكرات الأب

تشكل روايات "سليم بركات" بؤرة تحول وتمفصل بارزة في متواليات الرواية العربية، بفضل اعتنائها الدقيق بالتخييل السردي، ذلك أنه يتوغل استراتيجيات نصية معقدة تحتفي بجماليات الإشكال والغرابية.

وتمثل هذه الخاصية ملمحاً استطيقياً مميزاً للروائي "سليم بركات". فمنذ نصه المغاير "فقهاء الظلام" -وفي ظل هيمنة النموذج الواقعي بكافة تجلياته- دشّن هذا المسار الروائي الجديد الذي يولي الأهمية المركزية لمكون التخييل، يقول "سليم بركات":

"أعني، أنني في اليوم الأول لجلوسي إلى ورقة بيضاء كي أكتب الرواية، قررت خوضها بجسارة اليائس من واقع الرواية. رواياتي صعبة، أعرف ذلك، فسيفساء مدروسة. أعرف ذلك، متقاطعة الواقع كلعبة بلا ميثاق. لو رغبت في سهل من السرد، وحيوات مبذولة في الشارع، كنت فتحت على نفسي، في الواقع الضحل للرواية العربية المحطمة الخيال والإشكال، سخاء من المديح والترجمة، أنا صعب، وكتابتي اشتغال قدري علي واشتغالي على قدري"¹.

يتمثل الفعل المولد لدينامية النص الروائي عند "سليم بركات" في "حمل الحياة بعيداً عن مسالك العقل، واستيلاد شخوص تنقف في العدم، ولاتحقق البقاء إلا في الفراغ، وتصون حتى النهاية أسرارها وتتحدى كلا من البسيكولوجيا والمنطق"²، ذلك أن ما يهم الروائي "سليم بركات"، "هو أن تظل الأشياء ملغزة، لكن ليس اعتباطية، أي بإيجاد منطق جديد، منطق بامتلاء، لكنه لايعيدنا إلى العقل، ويقدر أن يقبض على صميمية الحياة والموت"³.

لذلك، فإن ما يلفت النظر في دلالية هذه النصوص هيمنة موضوعات الجنون والهذيان والظلام والموت، والحيرة الميتافيزيقية إزاء الوجود، وهو ما يسوغ وصف هذه التجربة بكتابة الكاوس chaos.

من منظور السيميائيات الدينامية يمكن أن نصنف المتن الروائي لـ "سليم بركات" في إطار ما يسميه الأستاذ "أحمد الليبوري" بالعلامة الدينامية في إطارها العبرلساني⁴، نظراً لما تحدّثه هذه الخاصية البنائية من التباس وإشكال على مستوى الشخوص والأحداث والزمان والمكان، بسبب استثمارها لسجلات تعبيرية متعارضة ومتنافرة، تمزج بين ما هو ماورائي وما هو شعري، وبين ما هو عجائبي وما هو يومي، وتداخل مستويات الرمز والتخييل. استيطيقاً الترميز المضاعف:

لاينبني النص الروائي عند "سليم بركات" في معماريته Architecture⁵- بتعبير "جيرار جينيت"- على بنية حكاية واحدة ومتجانسة، بل يتراكب من أنساق تخيلية مختلفة في مرجعياتها وبنياتها، يتداخل فيها ما هو أسطوري بما هو واقعي، وما هو معيش مدنس بما هو ماورائي مقدس. ولا تخلو العلاقة بين هذه الأنساق التخيلية من الالتباس والتوتر والتشويش، بسبب التفاعل

الذي يحصل بين بنياتها، إلى درجة تتلاشى فيها الحدود، فتتشابك هذه الأنساق معجماً ودلالياً وحكائياً.

ويمكن أن نختزل جمالية الشعرية الروائية عند "سليم بركات" في الأسنن التالية:

- المزج بين ما هو واقعي وما هو تخيلي، بين اليومي المعيش والكلي الفلسفي.
- توظيف الخارق والعجيب: النبات يحاور النبات والطيور تحاور نفسها والإنسان، يتحول إلى حيوان.

- شخصيات مأزقية وغامضة تقع في المواجهة وتعيش وجوداً إشكالياً.
- استقطاب الميثولوجي والماورائي، بإثارة أسئلة الوجود حول النشأة والمصير والقدر، وتوظيف متخيل الموت والملائكة والعوالم الأخروية.
- استيعاب الفكر، حيث يتم إطلاق القوى المجازية للتأمل التخيلي في مصائر الكائنات مما يجعل رواياته تنضح بالمعرفة والفكر، خاصة المعرفة المتصلة بعلوم الباطن والإلهيات والفلكيات.
- استقطاب عناصر الجنون والهذيان والشك والحلم، مما يضيف على عالمه الروائي طابع التشظي والتفكك والغموض.

كما يتضح من هذه الأسنن الإستيعابية والموضوعاتية، يستلهم النص الروائي عند "سليم بركات" شعرية الغرابة، مما يحطم تقاليد السرد المعتادة لدى القارئ. إن هذا النموذج الروائي يعتمد التفرد عبر استلهم عناصر الخيال والإشكال والتميز، حيث يصورها في كثافة شعرية مرهفة يتحول معها النص إلى "أرموزة مجازية"، تقذف بالقارئ في متاهات الملغز وفخاخ المعنى. تستدعي هذه الروائية المغامرة تجاوز القراءة العادية، وتدشين قراءة مختلفة قادرة على استكشاف عوالمها الدلالية وأنساقها المعرفية.

ولأسف فإن النقد الجاد والرصين، ظل لوقت طويل غافلاً عن هذا النموذج الروائي المغاير. وقد عبر "سليم بركات" عن استيائه مما سماه بصمت النقد تجاه أعماله الروائية، يقول:
"لأوهام لدي. موت النقد الأدبي المتخصص أمر مفروغ منه، هنا الآن نقد انطباعي، صحفي إنشائي العبارة، يصلح لحال كل نص. وهو نقد لتصفية حسابات شخصية، ولتدبير علاقات. خانق مذعور من النص غير الكسول... كلنا يطمح في قليل من الثناء كي يعرف أنه في وضع "المسؤولية" أمام قلمه وحبره. الصمت اللامنصف، الراهن، يثير شعوراً باللاجئ والافتقار"⁶.

فهل أثر النقد الابتعاد عن "سليم بركات" لعناء متنه الروائي وتمنعه؟، إذ يفرض على الناقد إعادة النظر في أطره وخطاطاته الجاهزة، والتسلح باستراتيجيات جديدة ذات كفاية استكشافية، لأنه يجد نفسه أمام عالم روائي مخالف لما هو سائد ومألوف.
النموذج البنيوي الدينامي:

ينهض المحكي في كل نص من هذه المتن ("فقهاء الظلام"، "الريش"، و"معسكرات الأبد") على ما يسميه "تادييه" Tadié بالنموذج العائلي⁷. إن المحكي في هذا المتن الروائي ينجزه فاعل جماعي هو الأسرة: في "معسكرات الأبد" يتبار المحكي حول أسرة "موسى موزان"، وفي "الريش" حول أسرة "حمدي آزاد"، وفي "فقهاء الظلام" حول أسرة "الملا بيناف".
الملاحظ أن النموذج العائلي في هذا المتن لا يتأسس على "بنية مغلقة"⁸، ذلك أن "سليم بركات" يرهن مصائر النموذج العائلي في محكي هذه النصوص، بمصائر نماذج أخرى، متعددة ومتنوعة في برامجها وبنياتها. في "معسكرات الأبد" يربط مصير محكي بنات "موسى موزان" بمصير محكي الديكين "رش" و"بلك"، وبمحكي الملائكة الثلاثة ("مكين"، "نغير"، و"كليمه") الوافدين

على الهضبة من عالم الملائكة، وبمصير الأموات العائدين إلى الحياة في صورة أشباح ("موسى موزان"، زوجه "خاتون" وصهره "أحمد كالم").
في "فقهاء الظلام" يرهن مصير أسرة "الملا بيناف" بمصائر أخرى؛ أبرزها محكي أسرة "الملا مهمد"، ومحكي أسرة "الملا عفدي ساري"، إلى جانب مصائر "حشمو" و"باقي جواني" و"مجبود بن عفدي ساري".

بموازاة هذه الآلية التي تشخذ انفتاح النموذج العائلي وتعقيده. نلاحظ وجود آلية أخرى، تضاعف تراكب بنية المحكي وتشابكها، هي آلية "الانتظام الذاتي". تعمل هذه الآلية على استيلاد نماذج فرعية من النموذج العائلي الأصلي، وكأننا إزاء عملية تشجير متشعبة.
في "الريش" يتولد عن النموذج العائلي لأسرة "حمدي آزاد" نموذج آخر، هو "النموذج الفردي" 9Modèle individuel، حيث يشخص هذا النموذج الجديد، على محور أفقي وعمودي، مصائر وتحولات "مم آزاد" ابن "حمدي آزاد". وفي "فقهاء الظلام" تتولد عن النموذج العائلي لأسرة "الملا بيناف" نماذج أخرى، أبرزها النموذج الفردي لمغامرة "بيكاس" ابن "الملا بيناف". وفي "معسكرات الأبد" يتوجه السرد نحو تفريد شخصية الطفلة "هبة"، حفيدة "موسى موزان". ويشكل هذا التفريد العتبة الأولى، نحو تفريع محكي فردي خاص بها، يستقل عن المحكي العائلي لبنات "موسى موزان"، غير أن هذا النموذج الفردي، لا يذهب بعيداً في الانفصال عن النموذج العائلي، كما هو الشأن في النموذج الفردي لكل من "مم آزاد" و"بيكاس"، ربما لأن الفاعل في هذا المحكي الفردي ليس سوى طفلة تظل مرهونة بالنموذج العائلي، ولكنها تؤثر على وعي طفولي فضولي، يتطلع نحو الاستقلال والانفصال، وينبئ عن وعي متنام في فهم ما يجري على الهضبة من تحولات وأقدار.

إلى جانب آلية التوالد الذاتي التي تقضي إلى توليد نماذج فردية مباشرة من النموذج العائلي، وفي إطار هذا النموذج العائلي وانفتاحه، يتم تمديده بنموذج آخر، هو النموذج التاريخي، أو ما يمكن تسميته، نقلاً عن "تاديه" بـ "النموذج الجيلي" اعتماداً على مفهومه لرواية الأجيال le roman 10des générations. تبعاً لهذه الآلية الجديدة، يتم إدماج النموذج العائلي في أفق تاريخي أكثر توسعاً وتعقداً. في "معسكرات الأبد" و"فقهاء الظلام" و"الريش" يتم إدماج النموذج العائلي في أفق تاريخي أوسع، يستلهم روائياً وتخيلياً، حقاً وأجيالاً من تاريخ الشعب الكردي. ويتبار هذا الاستلهم غالباً في البدايات الأولى لهذا القرن.

تعمل هذه التوليدات والتفريعات والإدماجات في النموذج الأصلي، على تعقيد بنية المحكي، وإدخالها في بنيات متفاعلة ومتشابهة من العلاقات والتوترات، وكأننا إزاء بنية تناسلية متشعبة. مفتوحة على الاختراقات الحكائية.

لا يمكن في تقديرنا، إدراك التفاعل بين هذه النماذج، وأثره على المظهر التركيبي للنص، وتراكب القصص المتفرعة عنها، إلا من خلال تبين الفراغات والبياضات التي تتركها في نسج السرد، حيث يكون السارد مدعواً لملاءمة هذه الثقوب، باستثمار قوانين السرد، مثل الحذف والاسترجاع، وعمليات التنظيم، مثل التجاور والتناوب والتداخل وغيرها من آليات التنظيم.

إذا كان النموذج الفردي يطبع المحكي بجمالية "الجواني" 11l'intériorité، بما تستدعيه من عمليات التدوير والتكثيف والتركيز على ما هو ذاتي في تجربة الشخصية، فإن النموذج العائلي والنموذج التاريخي يطبعان المحكي بجمالية "البراني" 12l'extériorité، بما تستقطبه من عناصر التوضيع، والتركيز على ما هو اجتماعي أو تاريخي في تجربة الشخصية.

من هذا المزج والجدل بين هذين القطبين يشحذ المحكي ديناميته، ويضبط إيقاع متوالياته السردية، بحسب قربها من هذا القطب أو ذاك، في عملية تبادل وتأثير متفاعلين. لا يقتصر الأمر على وظيفة هذه النماذج، بل إنه يبطال اشتغالها في النص، أي عملية توالدها وتفرعها. ذلك أن هذه العملية تشحذ دينامية الحبكة في النص، لأن كل نموذج يشيد لنفسه مساراً سردياً يتقاطع ويتداخل مع المسارات الأخرى، وينتج عن هذا التعدد في المسارات تعدد الحبكات والوقائع، وكما لاحظ "غولدشتاين" بصدد هذا النوع من النصوص المعقدة فإن "الحبكة تتجزأ، وتتفكك أيضاً. والوقائع تتشظى لتكون في مجموعها رواية معقدة جداً. حيث أن كل فرع يمكن أن يمهّد لحبكة حقيقية" 13.

تركيب

حاولنا في هذا القراءة الجزئية تحديد طبيعة البنية السردية في النص الروائي عند "سليم بركات"، بغرض الكشف عن كيفية اشتغال هذه البنية ومواصفاتها، وقد تم لنا ذلك من خلال إبراز النماذج التي تقدمها.

بعد إبرازنا لهذه النماذج، أمكننا الكشف عن خصوصية هذه البنية التي تستقطب نماذج وبنيات متعددة، تتفاعل فيما بينها في إطار علاقات تنظيمية محددة.

ويمكننا أن نسجل أهم مواصفات وخصائص هذه البنية في الملاحظات التالية :

- إن البنية السردية في هذه الروايات، لاتنهض على نموذج بنوي ثابت، بل تشيد نماذج متعددة، وحتى إن كانت الهيمنة للنموذج العائلي، فإنه تتولد عنه نماذج أخرى يرهن بمصائرهما، أو يدمج في نموذج أوسع.

- إن الانفلات من النموذج الواحد الثابت، يسم هذه البنية السردية بالانفتاح، ويضعنا أمام بنية منفتحة Ouverte، تتفاعل فيها نماذج متعددة، وترتبط فيما بينها عبر ثلاث آليات:

* رهن النموذج العائلي بنماذج أخرى.

* التوالد الذاتي، حين تتولد عن النموذج العائلي نماذج فردية مباشرة.

* دمج النموذج العائلي في نموذج أوسع هو النموذج التاريخي.

كما أمكننا الوقوف على وظائف هذه النماذج، وما تتركه من آثار على هذه البنية السردية، وأهمها:

- تفريع المحكي وتشعبيه.

- تشكيل بنية تناسلية منفتحة.

- توزيع المحكي بين الجواني والبراني.

- دينامية الحبكة وانشطارها إلى مسارات متعددة.

بهذه الآليات والنماذج تنظم البنية في هذه الروايات، بصورة مخالفة لخصائص الرواية التقليدية التي تنهض في الغالب على بنية أحادية وثابتة، تضمن لها الاتساق والبناء المحكم. وذلك بحكم رؤية للعالم ترى أن الرواية الجيدة هي التي تتمتع بقصة جيدة وبناء محكم، حيث "إن كل شيء هنا يتماسك ويتربط، داخل عالم مغلق متلاحم" 14.

على خلاف ذلك، تنزاح البنية السردية في روايات "سليم بركات" عن هذه الرؤية بإنجاز بديل يتمثل في بنية منفتحة ومتشعبة، تدعو القارئ إلى لملمة أجزائها وتفرعاتها، وإعادة تركيبها لإيجاد منطق لها.

سليم بركات:

-
- فقهاء الظلام، قبرص، منشورات مؤسسة بيسان برس للصحافة والنشر والتوزيع، 1985.
- الريش، قبرص، منشورات مؤسسة بيسان برس للصحافة والنشر والتوزيع، 1990.
- معسكرات الأبد، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 1993.
- الاحالات
- 1- حوار مع سليم بركات، مجلة نافوكت، ألمانية، العدد 2 / 1997 ص. 16.
- 2- جيل دولوز، مقالتان عن الأدب الإنجليزي - الأمريكي، ترجمة كاظم جهاد، مجلة الكرمل العدد 40-41 / 1991، ص. 175-176.
- 3- المرجع السابق، ص. 176.
- 4- أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993 ص. 10.
- 5- Gérard Genette, Introduction à L'architecture in Théorie des Genres, édition seuil p.89.
- 6- حوار مع سليم بركات، مجلة نافوكت، مرجع مذكور، ص. 24.
- 7- Jean-Yves Tadié, Le Roman au XX^e Siècle, Paris, Edition Belfond, 1990, p. 94.
- 8- Ibid, p.84.
- 9- Ibid, p.8.
- 10- Ibid, p.99.
- 11- Ibid, p.40.
- 12- Ibid, p.57.
- 13- J.P-Goldenstein, Pour Lire le Roman, Edition Deboeck- Duculot, 1986, p.85.
- 14- ر.م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، بيروت / باريس، منشورات بحر المتوسط/عويذات، الطبعة الثانية، 1982، ص. 114.

جوان فرسو

البرونز في رواية "تادريميس" لسليم بركات

حكاية المعقلين الأخيرين للبشر ثاروس وجارتها هيكو على تخوم جبال كوربين السوداء، حكاية أختام ورسل وتمائيل ونهايات لا يمكن كتابتها إلا هكذا: أي تاريخ كل تاريخ مختزلاً. حكاية اللوح المهشم الذي تبقى من الرسم المنحوت لشكل إنسان، أي وجود كل وجود مختزلاً.

مصادفات مبنوية، هذه الرواية، هكذا وصفها سليم بركات، وهكذا اختزلها في بضعة خيوط لكلمات، كنت على ثقة من أنها لن تفي بغرض إشباع سريرة الذاكرة المنحوتة في الخاصرة، حينما أسردني ورقة صفراء لخيوط البرونز التي أجتثها من خاصرة تادريميس الفارغة، لأعود خائباً وأنا أسمع طنين الأجراس في فراغ جوفها الدائم.

كنت على ثقة من أن الحكاية ليست تخص أختاماً ورسلاً وتمائيل فحسب، وإنما هي فصول متعددة الفصول وألوان متعددة الخيابات على مسرح الحياة، تمثل المصادفات التي وعدت ذاتها ووفت بالوعود، بل كانت شديدة الحرص على الكينونة في الموعد المناسب والحيلولة دون الإياب. في الفصل الأول، ثمة نهايات تدور حول حلقة مفرغة من البداية تحتاج إلى إبهام وذهول، حينما نقف أمام مرآة نستشف منها فجرنا القادم، ونحن نللم الخطى حول بئر فيه قاع من الوحل الذي يصعب علينا اجتيازه إلى الأسفل، حيث نهايتنا المحتومة في فصل "الفجر الرابع"، ثمة جثث وغنائم ترتطم حولها أمواج الانتهازيين من العقبان والكلاب، ثمة حرب طاحنة دارت رحاها، وقعت بين أهالي ثاروس من رجال ونساء وأطفال وشيوخ وبهائم، وبين من تبقى من أهالي هيكو، يمثلهم ميناذي وثلاثمئة من جنده الأشداء، خلفت انقراضاً جماعياً لكل من مخطئي التقدير وصناع القرار وفرائس البراءة وضحايا الزلازل ووقود انزلاقات الصدف؛ في البدء كان الموت، وفي الختام كان الموت، حينما لا يعلو صوت فوق صوت المعركة، فإنه لا يسمع صوت آخر غير صوت الحيوان، ولا يرى لون آخر غير لون الدم، في هذا الفصل لم يبقَ من يحكي لنا حكاية الآخرة، سوى آخر ضحايا الحرب ديامين خازن فؤوس أرض ثاروس، وميناذي قاضي هيكو، ويمثل الحوار بين هذين الرجلين أروع ملامح الحوار المسرحي الخلاق في عظمة ينحني لها التاريخ، أمام هذا الخطاب البشري الخالد في صيرورة الزمان.

لم يبقَ في الحرب إلا شخصان جاثيان متعانقان يسند أحدهما الآخر، فلايسقطان، كانا ساكنين متصلبين، ممرعين في الوحل كأنما يرتديانه، دار الكلب من حولهما، فوق سيقان الموتى وصدورهم، فصوتت تحت أقدامه دروع متلامسة سرت نبضة المعدن منها إلى الشخصين فأصدرا أنيناً، انفصلا، فتحا عيونهما في إعياء ثقيل، تنفسا من فيهما، قال ديامين لميناذي بعد أن اتهمه الأخير بسرقة التماثيل: "تماثيل واحد كان كافياً أن يوفر علينا وعليكم هذه النهاية"، فقال ميناذي مطأطأ رأسه: "تصنعون نهايات متقنة كهذه، لكنكم لا تصنعون تماثلاً"، مقراً أن تماثيله التسعة قد غادرتهم دون اكترات بخطأ القرارات البشرية، لقد رحلت التماثيل بموازينها..

رحلت ثادريميس التمثال البرونزي النحات، رجل لامينا، سيلوبو، النحاسيون، رجل أهافا، نينارديس، نيزريو، ميدكسا، سيس، روسالو البحرية. "إنها راحلة ياديامين"، قال مينادي الذي شارك خصمه في استئثار كل وسيلة في القتل، كل سلاح، كل أداة، كل جمجمة، كل فراغ، كانا جاثيين لم يجدا سلاحاً ليقتل أحدهما الآخر، لم يشأ ديامين أن ينزل فأسه على رقبة خصمه الأعزل، فبحث له عن سلاح، ولم يكن مينادي ليوفر وسيلة لقتل خصمه، ولولا الثغرات في فك مينادي لقتل غريمه ديامين بعضته من وريد رقبته، حينما لم يجد سلاحاً، مدّ ديامين الحربة إلى مينادي ثم استدار استدارة ثقيلة على مينادي وهوى بالفأس عليه فأصابه بين الكتف والعنق، ترنح مينادي، نفر دم من تحت طوق درعه الموحل، أصدر شخيراً مختنقاً من فمه، مد ذراعه إلى ديامين فأمسك شفرة الفأس، قبض عليها، شد غريمه بأخر مافي عضله من رفق العصب وطمعنه بالحربة تحت إبطه الأيسر، مالا أحدهما في اتجاه الآخر، تعانقا، ثم انهارا جاثيين، لقد خانهما التقدير حين ظن كل منهما أنه سينهي غريمه باستدارة عليه، كالفراشة من صدره إلى ظهره بعد ضربة أو ضربتين مرهقتين على الترس أولاً، ثم يشق سلسلة العظام الأربعة من العمود الفقري تحت الرقبة، بين الترقوتين، لأحد ينجو إن غارت شفرة الفأس إلى النخاع هناك حريق صاعق يتلوه الشلل..

هكذا كان الوصف الروائي الدقيق للمقاتل وهو يفقد ذاته... حينما لا يبقى في ساحة الحرب إلا التماثيل التي تتابع الحدث بحيادية تامة، وهي التي كانت قد نسجت أحداث الحكاية يوماً حينما نحتت أبطالها بإخلاص.

في الفصول الأخرى قبل الأخير، يعود الكاتب القهقري ليروي أحداث المصادفة التي آلت بأخر معقلين للبشر إلى الفراغ من الحياة والغرق في دوامة الصدى والأنين والتمرغ بالوحل الملطخ بالدماء، لكن ثمة عدم توازن وترتيب بين فصول الرواية، وهناك خلط مقصود مغمم بالمصادفة الواضحة، لكننا حينما نقرأ الفصول بأكملها نلملم أحداث البرونز التي دارت رحاها مرتين، مرة في أرض هيكو ومرة في أرض ثاروس، أرض ثاروس الشهيرة بصناعة البساط وأرض هيكو الشهيرة بصناعة التماثيل، ألتهم هي أعمالهم، اهتماماتهم، ملاجئهم، خصوصياتهم، كل يوم يختار الفرد الواحد الناضج في ثاروس إلهاً مختلفاً، بالميل الذي في مزاجه ذلك اليوم.. قد يختار المرأة أو الباب أو الخاتم أو الهواء أو الرمل أو الماء أو الظل أو الصوت أو الشخص الأقرب إليه، وهو اختيار يلزمه الولاء بعقله ويقينه وأمله وآسسه لما اختار من جماد أو حركة أو حياة إلها ليومه، فلا يحنث بقسم إن أقسم به، ولا يعقد صفقة إلا بذكره، ولا يتضرع إلا له.

برزت حكاية حرب البرونز حينما عرض الوالي كيمو على القاضي يورابات قاضي ثاروس سؤالا عن حبه للتماثيل، لكن القاضي الذي لا يحبها أكد للوالي أنه لا يحب ما لا يفكر به، ووافق صوت خازن الفؤوس ديامين: "علوم هيكو كلها في عهدة تماثيلها، علومنا في عهدة النسيج"، قال ممازحاً.. تحلق أولاد حول الجالسين برهة، ثم عبروا بين مقاعدهم، تقودهم ابنة القاضي يورابات ابنة الثانية عشرة رابونا، ساءلت والدها عن التماثيل، فعرفت أنها مخلوقات من معادن كثيرة حين ينجز النحاتون هيأتها مجسمة كاملة التجسيم تتحرك وتنطق ثم تصير المرجع في شؤون العقل العقيمة، الفلك، الألغاز، السموم، تدريب النحل وحفظ التواريخ.

عرض نيساد والي هضبة فرنين على القاضي يورابات أن يسأل ثادريميس حينما سألهم الأخير عن سر الشكل المبهم في نسيجه وشرح نيساد مهارات التمثال ثادريميس (المرأة البرونزية) في النحت والتي انتحر النحات الذي تولى صلبها من معدن البرونز، حين لم يجد من يعلمها شيئاً، فحفرت على حجر في جدار أحد أبراجهم وجه النحات المنتحر نافراً، وعرض الولاة على القاضي

يورابات أن يرسل ختمه على رأس وفد إلى القاضي مينادي يستشري منه التمثال ثادريميس، لكن القاضي رفض، بينما اجتمع الأولاد في الخارج بقيادة ابنته رابونا وقرروا إحضار تمثال المرأة البرونز من هيكو حتى تتحت لهم صورة جماعية على لوح صخري، انتشلت توأمة رابونا ختماً من أختام أبيها، وبعث الأولاد بالمجنون جاجيليو يحمل ختماً من القاضي يورابات - دونما علم منه - إلى مينادي قاضي هيكو يطلب منه التمثال المرأة البرونز، دخل جاجيليو أرض هيكو على جواده الأخضر العينين وبحركة الصوت اللامدرية على التمهيد وبلسان عجول طلب جاجيليو على لسان القاضي يورابات التمثال البرونز، وكانت سلبية، رد قاضي هيكو لجاجيليو متناسبة مع سلبية أسلوب الأخير بطلب التمثال قابضاً على الراقد إلى جنبه بنقّة لامتناهية.

عاد جاجيليو إلى القاضي يورابات محملاً بعواصف الخيبة وجنون الإهانة، وصب جام غضبه على مسمع رجال ثاروس وأصاب القاضي يورابات ريح الغضب حينما سرى بين رجاله أن قاضي هيكو أهان جاجيليو حامل ختم يورابات دونما علم من أحد عن كيفية وصول الختم إلى جاجيليو..

اختار يورابات ثلاثة رجال، ثم أرفقهم بابنة والي هضبة سنس القديرة في إغواء الهواء بمغزلها، حملهم كلمات اللسان الممتن لمقام المخاطب وحصر طلبه في أمر واحد "نريد تمثالاً نترك اختياره لحكمتك أيها القاضي مينادي، المؤقت على أرض هيكو، ستهجون إيونانا"، صاغ يورابات رسالته على هذا الشكل بعدما أفنعتة حكمة رجاله أن أهل هيكو شعروا بالإهانة لإرسال ختم مع أبله، فأهانوا الختم.

كان القاضي مينادي في رحلة صيد مع ثلاثئة من رجاله تستغرق سبعة أيام، حينما أقبل إليه رُسُلُ القاضي يورابات يحملون ختمه، بينما بدا من خلفهم شبح يمتطي جواداً طويل الظل، كَرَّ عليهم بغتة منزلاً الشفرة الحديد على رؤوسهم الواحد تلو الآخر بما فيهم سيسين ابنة والي هضبة سنس التي لم يكن بوسعها سوى إطلاق صرخة جعلت جنود القاضي مينادي المنشغلين بالصيد يسمعون النداء، لبوه متأخرين، بينما استطاعت حراهم الإحدى عشرة أن تخترق جسد الرجل الشبح الطويل النحيل، فيما شقت الحربة الثانية عشرة حنجرة جواده الذي ألقى عليهم نظرة من عينيه الخضراوين ثم أغمض قلبه على حنينه إلى ثاروس، عادوا إلى مينادي بأحمال الضحايا، لفت انتباه الأخير القاضي مينادي الذي يحملون، أدرك أنه ختم القاضي يورابات.

وفي ثاروس تأخرت عودة الرسل، أعد القاضي يورابات جيشاً وأغار على أرض هيكو، لم يبق على رجل أو امرأة أو شيخ أو طفل، ثم نهب التماثيل وعاد مدركاً أنه قتل الجميع انتقاماً لموت رسله على يد مينادي الذي عاد إلى هيكو بعد رحلة صيد ليفاجئ بالموتى يملؤون أرضها، حمل نفسه وأغار على ثاروس مع ثلاثئة من رجاله لينتقم لموت الرياح في ذرات الأفقوان الربيعي على أرض هيكو، ارتطمت السيوف بالسيف واختلط المعدن بالمعدن وتعاقت الأجساد المدماة، لم يبق أحد وسط الدماء الموحلة سوى مينادي وديامين اللذين أنهيا حياتهما متبادلين ضربة الموت لكل واحد منهما، بينما أثرت التماثيل في الفصل الأخير أن تبقى مصدر شعاع للتاريخ متجاوزة أمام بحر هيلاكريتوثينيس. لقد لفت انتباهي، أكثر من مرة هو الرجل الشبح قاطع الطريق المطارد لرسل القاضي يورابات، كان مفعماً بالانتقام والغضب وإعادة الاعتبار.. كان كافياً بقوته وهيبته وثقته بنفسه ومركزه كفارس لا يُشَقُّ له غبار أن يحضر التمثال البرونز، لكن قاضي هيكو لم يعطه التمثال بل رده خائباً، لم يصدق أحد، شعر في نفسه بالإهانة والتحقير لذاته، لم يقبل يوماً أن يكون مجنوناً بل أن يكون جاجيليو.

صباح زوين

المجابهات الموائيق الأجران التصاريف وغيرها الحفر في اللغة حتى التفوم

إذا كان الشعر عملاً في اللغة واستلهاماً للغنائية، فهو عند سليم بركات الحفر في اللغة من أجل اللغة، وهذه لذة لانصافها كل يوم، ولانجدها في كل كتاب. اللذة اللغوية التي يثيرها سليم بركات في القارئ هي لذة التنقيب داخل الكلمة حتى ازعاجها ومضايقتها. إنه ينقب في جوف الكلمة حتى التخوم الأخيرة، أو لنقل ما بعد الأخيرة وما قبلها، لأن ما يصل إليه بركات ليس منتهى الكلام، إنما ما يتجاوزه حتى العري التام. لا يصل سليم بركات إلى تخوم الكلمة، إذ هي في تحد دائم معه، وهو في شغف المتابعة حتى الجنون، جنون اللغة، والشاعر يصوغها كمن يمتلك السلطة المطلقة إزاءها. وتعني السلطة هنا الوعي العميق للفعل الكتابي الذي يمارسه بركات، كمن يريد هدم ما هو في صدد انشائه. الكتابة هنا ليست في البحث عن الصورة (الشعرية) إنما عن ماهيتها. والكتابة لدى سليم بركات حرب يشنها على كل كلمة، إلغاء الصورة من أجل تكريس الفعل الكتابي في عريه القاسي، في تجريده من أجل الوصول إليه، من أجل اكتشاف الكلمة الصميمة.

يمارس شغفه باللغة من خلال محاولته قتل اللغة، أي تفرغها وإعادة تكوينها إلى ما لانهاية. وهو يتوجه إلى الوقت أو إلى الظرف المكاني بلهجة فريدة، فلا ينحو منحى الحنين الرقيق أو الشفاف والكثير، بل يفجره بكل ما يملك من طاقة صيدامية، بكل ما يحمل من قسوة. وكان سليم بركات المتواري دائماً خلف الألم، ليقول ما بعده وما قبله، يلعب لعبة المواربة لامن أجل التهرب أو التجنب، إنما من أجل القبض على حقيقة المعنى في ممكنه الصحيح. هذا هو العري الذي يمارسه الشاعر هنا، العري الذي لا يشبه الحقيقة فقط، بل عدمها!

ما يمارسه سليم بركات هو تكريس حقيقة الريبة، حين الشاعر وشعره يدخلان في سباق مع جنون اللغة، مع تطرفها، حين يدخلان في متاهة اللذة، أعني متاهة الجحيم: "النهار عانداً من جهالته الهندسية، ممتلئاً، وثبة بعد أخرى، بطباع الأكيد يفترش الأكيد". هذا الجحيم المتماهي، هذا الأكيد الذي يفترس الأكيد، هو صورة لما يقوم به بركات في العمل اللغوي، لأنه يكتب الكلمة التي تفترس الكلمة، لا الكلمة، الركن أو الأساس الذي عليه تبنى بقية الكلمات.

حين يزعم سليم بركات اللغة، فهو يفعل ذلك ضمن تناقضات كثيرة، ضمن معان متضاربة، لأنه لا يكتفي بالاتجاه الواحد للفكرة، إنما يخصبها بكل ما يخالجه من صور متداخلة ومتنافرة في آن. إنه الشاعر النافر والمستنفر بامتياز، إذ ما من كلمة تهدأ عنده وما من معنى يركن إلى هدفه، بل الكل في اجتهاد دائم وفي صراع متواصل. بركات هو الذي يستنجد بالمجاز، ولما الأخير يقوم بواجبه يعيده الشاعر إلى ما قبل الكتابة، أو إلى ما بعدها، إلى الموت بعد الولادة مباشرة، كي لا تستقر الصور ولا المعاني، وهكذا يرى الشاعر "عظام المجازات" تعود إلى الفناء.

إلا أن بركات لا يتوقف عند التخوم المعقولة، إذ يعود ويرمينا في عتمة الأمكنة الكتابية، في القلق

والارتباك. يلعب اللعبة الكتابية الخطرة، حيث المعاني المتناقضة تدخل ذروة المفارقة والخدعة، "وترمى إليك عظام المجازات ... بنجد الهول الكلمات، فلا تتعثر بالطلق مغمى عليه"، والقارئ هو المخدوع باستمرار، إذ كيف الهول هو الذي بنجد الكلمات، وعلى أي هول يتكلم الشاعر؟!، وإذا أنجحت الكلمات من قبل الهول فما علاقة هذا بتعثرها أو عدم تعثرها بطلق مغمى عليه؟!، إذا حاولنا فهم هذا البيت أو سبر أعماقه، فلا يعني ذلك وجوب إيجاد الحل، لأن المحاولة هي أيضاً الإكتفاء (في معناه النسبي) بالإشارة إلى تعثرنا بالكتابة، إلى عصيانها وبنيتها في متابعة مغامرة التفكيك، متابعة الحرب المعلنة على ذاتها من قبل ذاتها. أعني بالتفكيك إرادة اللغة في تدمير ذاتها من خلال عنصر مهم في أسلوب بركات، وهو إرباك القارئ دائماً، ولأقول مفاجأته، فالأخيرة أقل أثراً وتأثيراً من الأولى، إنه، إذاً، بفعل إرباك القارئ، يربك اللغة لتعثر الكتابة بذاتها ويبقى المعنى بعيد المنال مهما قلبنا البيت في كل الجهات.

صحيح أن الشاعر اهتم بالوقت، إلا أن موضوع المكان طغى أيضاً على الكلام، فبركات مزج بين المعنيين جاعلاً من الثاني الحافز الأكبر للكتابة الزمنية، ومن الأول المحرّض الأهم في إثارة الحنين المكاني. لكن أي حنين هو هذا الذي يخالج بركات!، وكان الحنين تفرزه من شرايينها، القسوة والإرادة الصلبة في مجابهة مدمرة مع اللغة! "... ما يؤخذ كما المكان هازلاً في المتاهة. "هيا: لا يؤتمنن الجوهر، لا يؤتمنن أزل يتسكع في المغيب". لقد جمع المعنيين في قالب واحد، في فكرة واحدة، ودلّ على ضالة - عبث المكان (هازلاً) وعلى كثرتة في أن (المتاهة)، كذلك دلّ على ضالة الوقت (المغيب) وعلى كثرتة (الأزل). وكالعادة، يأخذنا الشاعر إلى المفارقات والمتناقضات التي لا أمل في حلها بسهولة، ربما لأن "لا يؤتمنن الجوهر". فالأخير أيضاً معرض للتفكيك والتشكيك، والحنين كان في خدمة اللغة في اللعبة كلها والعكس ليس صحيحاً.

اللغة لدى بركات، إذاً، هي لعبة امتحان الشكل، امتحان الأسلوب، وهي جوهر الكتابة. والشكل، من جهته، يرمز إلى عنصر المكان، وليس إلى عنصر الوقت، بينما الفعل الكتابي يرمز إلى الوقت، في حين أن المعضلة تكمن في أننا لانستطيع فصل الواحد عن الآخر: "مرايا طائشة تعيد إليك الشكل منقسماً على أمثاله الموحى، وكمال يلتهمك في وليمته الفاحشة ياوقت". هنا يلعب الشاعر لعبة المواجهة بين كمال الوقت، أي الأزل، وانكسار الشكل، أي المكان. المواجهة تحدث بين الشكل المنقسم والوقت المكتمل، أي بين الأسلوب الذي يتقدم نحو الشاعر مرايا طائشة متكسرة كالأمكنة المتشظية في الذاكرة، والوقت الكتابي الذي يلتهم إرادة الشاعر وأسلوبه ومعناه. إنه الصراع بين الكتابة والموت، بين أمكنة الذاكرة - شكل الكتابة - اللغة، والوقت القادم من عند الأزل والعائد إليه، لأنه رمز الفحش، فهو الذي يعدم ويلتهم. المكان في المقابل لا يستطيع أن يكون فاحشاً، المكان - الأسلوب هو التفتش، هو الصعوبة والتحدي، هو أداة محاولة البقاء في وجه الزمن المفترس.

ولأن سليم بركات لا يركن إلى كلمة ولا إلى فكرة أو صورة، فهو يحرض دائماً وأبداً اللغة، ليعود إلى مازق الكتابة، أي إلى لذتها، "عرض يتمادى، جوهر يتمادى: أمهلها قلبي، أمهل الفناء ريشما يستعاد الشكل إلى مازقه". كما نلاحظ، لاتخلو لغة بركات ولو للحظة واحدة من الإرباك والازعاج، فهو يضع "العرض" في قلب "الجوهر"، وتبدأ المشاهدة ثنائية، وذلك في سبيل تجنب الانتهاء، الراحة، الموت، الفناء. فالمازق ضروري للاستمرارية، وقد يكون الركيزة الأساسية لإعادة الكتابة إلى الحياة، أي إلى رحابة اللغة.

عبد الوهاب أبو زيد

في روايته "كهوف هايدراهوداهوس" سليم بركات يشيد مبنى حكايا مسكونا بكانتات أسطورية

ينجح الشاعر والروائي السوري الكردي سليم بركات مرة أخرى، ومن خلال متن سردي قصير نسبياً، ولكنه محكم النسج، في إيجاد عالم روائي متخيل، هو أقرب ما يكون إلى الفتازيا والغرائبية السحرية، دون أن يتنازل كعادته عن لغته الشعرية المحلقة وبيانه العربي المشرق الذي لا يضاويه فيه إلى القلة من الكتاب العرب.

لا يتخلّى سليم بركات عن كونه شاعراً في الأساس، وهو لمن يعرف شعره ليس بالشاعر الغفل، إذ استطاع منذ نشر مجموعته الأولى في بداية السبعينيات من القرن المنصرم، أن يحيط اسمه بقدر كبير من التقدير والاحتراف النقيدين، لما حمله في شعره من بصمة خاصة لا تخطئها العين، ولا يضل عنها القارئ الحصيف. يكتب بركات النثر بنفس شعري واضح وجلي، حتى ليصح أن نطلق عليه مسمى الشعر الوشيك الذي صكه شاعر كبير آخر هو قاسم حداد، الذي جعل هذا المسمى عنواناً جانبياً لأحد كتبه النثرية.

غير أن اللغة الشعرية تلك، لا تكون بأية حال من الأحوال على حساب الحكمة الروائية وتسلسل الأحداث ورسم الشخصيات وتصوير العلاقات فيما بينها، أو الحوارات التي يزخر بها النص، مما يضفي عليه طابعاً حيويًا وبعداً درامياً، يعزز من فاعلية النص وتأثيره المباشر على القارئ الذي قد تصيبه اللغة الشعرية العالية النبر للنص بالإرباك.

تدور أحداث الرواية في أجواء أسطورية مؤسنة. فشخصيات الرواية هم كانتات أسطورية من (أمة السنثور) حسب توصيف بركات لهم. والسنثور أو السانتور كائن خرافي يحمل السمات الجسدية لكل من البشر والخيول معاً. فنصفه العلوي مماثل تماماً للبشر وهو متصل بنصفه الآخر الذي هو عبارة عن جسد حصان كامل، لا يختلف عن الخيول التي نعرفها في شيء. تقطن أمة السنثور تلك في مكان يدعى هايدراهوداهوس، وكل واحد منها يحمل اسماً يسبق عادة بلقب اليهوداهوس. يتزوج مخلوق اليهوداهوس في السادسة ويكتهل في العشرين ويشيخ في الثلاثين، وحين تدركه المنية، لا يتم دفنه أو حرقه بل يؤخذ إلى أخدود تاييس كما يسمى، وهو بمثابة المقبرة حيث تجففه (ريح الجفاف الصاخبة)، ليتحجر ويتحول إلى جثة من الصخر. مخلوقات اليهوداهوس مثلنا تماماً - نحن البشر - تحب وتكره وتتزوج وتحلم، غير أنها لا تحلم أبداً حلماً كاملاً، فكل واحد منها من يشاطره حلمه من الأقربين إليه. الحلم الكامل مستحيل التحقق لديها، كما أن الحلم يعتبر بمثابة السر الذي لا ينبغي إفشاؤه أو البوح به للآخرين، وإن فعل ذلك فإنه يشكل خرقاً وخروجاً على الموروث والمتعارف عليه.

لأحد يجرو على خرق ذلك الموروث سوى الأمير ثيوني الذي يفاجئ زوجته أنيكساميدا وبحضور لفيق من خلصائه وجلسائه بطلبه منها أن تسرد نصف حلمها على أسماعهم. لامتلك زوجة الأمير سوى الرضوخ لطلبه، رغم ما أثاره طلبه ذلك من بلبلة واضطراب في أوساط جلسائه. ولا يكتفي الأمير الدائم الشكوى من الضجر بذلك، بل يصدر ما يشبه الفرمان الشامل الذي يفرض من خلاله على كل رعاياه أن يسردوا على مسامعه أنصاف أحلامهم، لكي يبدد عن سمانه غيوم الضجر التي لايفلح المهرج خانياس في طردها عن مخيلة أميره المتذمر دائما وأبدا. يصب الأمير جام غضبه وسخطه على خانياس المضجر هو أيضا في نظره ويتوعده بتقديمه طعاما لخاصته وندمانه، بعد أن يشويه على نار هادئة من شعر أذبال الهوداهوس.

بالطبع لم يكن أحد يعتقد أن الأمير يعني ما يقوله، وأن ذلك لايعدو كونه ضربا من المزاح، وإن كان مزاحا متبرما. ولكن الأمير المستعد لفعل أي شيء ليطرد عنه الضجر، يقدم على تنفيذ وعيده ويقدم لصيوفه مهرجه خانياس مشويا على محفة وقد أحاطت بجثته دائرة من الطيور المشوية. تصيب الضيوف الصعقة ويتملكهم الذعر، فلايكون من الأمير ثيوني سوى أن يقول وهو يفقهه ضاحكا: (لم أعد أتذكر متى كان خانياس مضحكا. ها هو مضحك أخيرا).

شرع الأمير في الاستماع إلى أحلام شعبه، بدءا بالكاهن كيدرومي وتابعه تيتونا، وأتبعهما ببقية جلسائه وخلصائه، وحين استنفد أحلامهم جميعا، أمر بجلب العامة الذين امتنعوا في بداية الأمر عن الامتثال لرغبة الأمير باعتبار أن ذلك سر، لايمكن البوح به، فيكون عقابهم أن تقطع أذيالهم، وفي ذلك عار لايمكن محوه إلا بالانتحار الذي لايتردد من امتنعوا عن إفشاء أحلامهم في الإقدام عليه بخناجرهم التي يحمل كل واحد من الهوداهوس زوجين منها تحت إبطيه.

في نهاية الأمر ترضح العامة لرغبة الأمير وتسرد أحلامها على مسامعه. وحتى حين لايلحسون فإنهم يضطرون لاختلاق أحلام متوهمة، كما أشارت عليهم أنستوميس العرافة والقيمة على مكتبة فيفلافيدي التي تنتمي إلى سلالة مختلفة من الهوداهوس، ممن تنبت لهم قرون على جباههم ويشمون بقوة الذاكرة. وأنستوميس هي الناجية الوحيدة من تلك السلالة التي فنيت بدءا عرف باسم (حمى القران).

بعد وقت ليس بالطويل، ينتاب الأمير الملل والضجر مرة أخرى من تلك التسلية التي خرق بها عادات وموروث كائنات الهوداهوس، ليجت عما يكسر طوق الضجر المحكم حوله، ولو كان تمردا عليه من قبل هايدراهودا هوس كما صرح لزوجته في لحظة ضجر طاغية. يتفق ذهن الأمير عن فكرة فيها الكثير من المغامرة والمخاطرة والمتعة المحتملة. يقرر أن يتنكر ويختلط مع جموع العامة ليتلمس حياتهم وأحوالهم عن كثب ودون أن يعرفه أحد. الأميرة انيكساميدا ترسل تيتونا في أثر زوجها الأمير ليراقبه عن بعد، ويدفع عنه الغوائل المحتملة. تيتونا الحارس القوي للأمير له أعداء كثيرون من الهوداهوس، وخصوصا أولئك المنبرمون من بطش الأمير وجبروته. يصبح تيتونا دون أن يقصد طعاما يدل مجموعة من الهوداهوس السامخطين على الأمير المتنكر ثيوني، إذ أنهم يتعرفون على تيتونا المنهمك بمراقبة الأمير المتخفي ويقدمون على مباعته ونحره، ويقبضون على الغريب الذي يتبين لهم فيما بعد أنه هو نفسه الأمير ثيوني والذي يلاقي المصير نفسه بعد حين.

لا تتوقف أحداث الرواية عند هذا الحد، ولاأريد هنا أن تكون هذه المقالة بمثابة التلخيص لأحداثها، ولكن ما أردته هو تقديم حبكة الرواية الرئيسية المليئة بالأحداث الدرامية والانتقالات المفاجئة والسلسة في ذات الوقت.

أحد شخصيات الرواية المهمة، والتي ربما يتمثل حضورها في غيابها، وهي مفارقة لاتحمل معنى التناقض، هي شخصية أورسين، الذي هو بالنسبة لكائنات الهوداهوس كائن أسطوري يشترك مع الهوداهوس في نصفه العلوي، ولكنه يقف منتصباً على قدمين اثنتين، وهو على خلاف الهوداهوس، يستطيع أن يحلم حلمًا كاملاً، وفي ذلك سر يستعصي على عقول الهوداهوس، وتعجز عنه أفهامهم. حين يقبض على أحد القادمين من الكهوف الشمالية لأنه كان يهذي بالحلم الكامل، يخضعه الكاهن كيدرومي للاستجواب بمعية أكسيانوس شقيق الأمير، وينكر عليه أن يكون له حلم كامل، فيقر في نهاية المطاف بأن من يقوده إلى الحلم الكامل هو أورسين الرحالة الذي لالعه له. يصبح البحث عن أورسين للوصول إلى تحقيق الحلم الكامل مطلباً لكل من يسمع به أو ينتهي إليه طرف من أخباره، ويظل محاطاً بدائرة لاتفتأ تتسع من الغموض والإبهام، فهو لا يحضر إلى أحد إلا حين يؤمن أنه يستطيع أن يكون رحالة مثله.

ينفي سليم بركات في الكلمة التي ترد على غلاف الكتاب الخلفي وجود اسقاطات من الأساطير في الرواية، وإن كان ذلك لن يصرف بعض القراء بالضرورة عن تخيل مثل تلك الاسقاطات وربط مجريات وأحداث الرواية بما يوازيها في الواقع العربي، وإن على نحو فانتازي مفرط في تخيله ورمزيته.

ينفي سليم بركات في الكلمة التي ترد على غلاف الكتاب الخلفي وجود اسقاطات من الأساطير في الرواية وإن كان ذلك لن يصرف بعض القراء بالضرورة عن تخيل مثل تلك الاسقاطات وربط مجريات وأحداث الرواية بما يوازيها في الواقع العربي وإن على نحو فانتازي مفرط في تخيله ورمزيته.

ما يتوجب علينا الإشارة إليه في نهاية المطاف، هو أن سليم بركات يثبت لنا من خلال هذه الرواية، كما من خلال سواها من الروايات أنه روائي كبير ومختلف، بقدر ما هو شاعر كبير ومختلف أيضاً.

محمد علي محمد

الأزل - لغة الله انقراض الأزل الثاني

بني سليم بركات فعله الروائي على ثلاثة مفاصل رئيسية هي:
أولاً - السقوط: بدأ السقوط الفعلي الأزل الثاني "جمهورية مهاباد" بانحصار الحماية السوفيتية عنها، والتي كانت الدولة السوفيتية والمولدة لها.
سقطت مهاباد تحت مدحلة الجيش الإيراني، وكانت من تداعيات السقوط القتل والموت والدمار.
أرعى ملك الموت بظلاله على العاصمة. لم تنته فصول القتل والموت بإعادة الجمهورية إلى حظيرة الحكم الإيراني، بل تلتها حملات البحث والملاحقة والمطاردة لرجال الدولة.
سلمت الكرملين عنق القاضي الدمث إلى مطحنة العصف الفارسي. أعدم رأس الجمهورية قاضي محمد. "جسد القاضي محمد يتدلى من عامود وسط حديقة من الحبال نبتت في أطرافها رؤوس منكسرة الأعناق. إعدامات بختم ذي نصفين أحدهما إيراني والآخر بلشفي...". استرجاع إيران لمهاباد لم يعن أبداً موت الجمهورية "الأزل"، يمكن للرئيس والقائد الرمز والزعيم أن يموتوا. أبداً لا يمكن للأزل أن يموت "فهو خالد أبدي" إلا بموت تاريخه وحضارته وثقافته، وهذا غير ممكن. بالأزل خسر معركة، لكنه لم ينته.

إذا كانت هذه الانقراض هي الأزل الثاني، بالتأكيد هناك أزل أول وثان وثالث، وحتى لو لم يكن هناك أزل أو وطن لأوجد المبدع - الروائي - أزلاً أو وطناً في مخيلته ككل الأشياء التي تبدأ لحظة نشونها في المخبلة. ثم تولد لتصبح ملاذاً يلوذ به الإنسان.

كان السقوط مدوياً فاجعاً مهيئاً: مهاباد بكل جلالها وهيبتها ووقارها ورونقها وشرافتها سقطت. زعزعت المسلمات والثوابت اليقينية. كان موت الرئيس انقاضي محمد وسارة ميمان والأشجار والطير وموت الشعر والأغاني موتاً للأزل موتاً مؤقتاً جزئياً.

ثانياً: الهروب (البداية من جديد): كان العناد في مجابهة جنابات هضبة "كاي خودان - ثور الله" إمعاناً في الهرب إلى البعيد. لم يكن الهروب بعد ذاته هروباً من الموت، بقدر ما كان تأسيساً لبداية جديدة أو استمراراً للأزل الثاني، هروب الرجال الخمسة وإنقاذهم للفائف الجلدية التي تحوي اختتاماً وداستير ومواثيق الجمهورية بداية البدء.

خروج البرزانيين من العاصمة ومجابهة الجيوش الإيرانية والتركية على طرفي الحدود هي الحالة المؤجلة لإنشاء كيان ثالث ورابع.. إلخ.

أزل ينهض من تحت الانقراض، البحث عن خزائن الأشعار والأغاني والملاحم في مجاهل الوطن "مانوسار وخان" و"جكر عشمه"، اللذين امتسقا الهمم ورحلا إلى الأقاليم والكور الكردية بحثاً عن هذه الخزائن إحياء للأزل.

إنها الحالة المخاضية لولادة كيان أو إحياء لكيان مؤجل. دوي سقوط مهاباد هز الأرجاء والأقاليم والكور الكردية، أرعد فرايس الطير...، مما أنضح الكما في مجاهل التيه من بحيرة "وان" وإلى

الخابور، ومن تبريز إلى دجلة، ومن الشرق إلى الغرب، حيث تنهض أمام الرجال الخمسة وبغالهم التنترية هضبة "كاي خودان" ليمتطوها، لتبدأ من جديد رحلة البدء لإحياء وطن: "هم يحملون في عظامهم عذيف الحزر فر من مهاباد، عبر الرجال الخمسة وبغالهم التنترية وسط المدينة، ساحة جوار جرا" المصاييح الأربعة كأنهم غير مرنيين وراء سجد الغيب".

جلي تفرد الروائي لعملية الروي.. وسلبه أدوار كل الشخصيات مهمنا عل مفاصل النص ونسججه، مذ بدأت الرواية تطرح فعلها الدرامي سقط الأزل، سقط الوليد الثاني للأزل. الواقع أن المستوى الثقافي للشخصيات حدا بالروائي إلى سلب أدوارهم. ليقينه بعجز الشخصيات على إيصال الفكرة أو المعنى إلى الآخر، ولعدم قدرتهم على استنطاق لغة قادرة تضمين المعنى أو الفكرة في متن النص.

الجميل الحوارية القصيرة جداً، دفعت بالروائي إلى الغرق في السرد والوصف، وكان الوصف وفقاً على البيئة المحيطة بأجواء الرواية. شغف الروائي بالوصف بدأ بتسليط الضوء على كافة عناصر البيئة وإبراز سماتها المميزة. شكلاً ولوناً ورائحة، بلغة تحمل روح البيئة، لكشف مواضيع تلامس مخيلتهم وتسكن مدارات رؤيتهم الإنسانية، ولمشاركتهم يومياتهم، استنطقه للأشياء والجماد كالأحجار والنهر والجبال والحشرات والطيور والسماء. الفرش ورسوماتها، البسط والوانها، واللبس وأشكالها، والزرايات ورسوم الطير التي تزينها، وريشها في التكايا، إنها الصور الأكثر غنى ووضوحاً، وتأثير أبناء المجتمع الذي كان وقوداً لصراعات الآخرين. إنه التعويض عن الحرمان. الوقع المأساوي الذي يعيشه الراوي - الروائي، والوجه الآخر والمتمم لوطن يحلم به، لقد لامس الوصف ضمير الأشياء، حيث يستنق ويشف ليختلس صوت، والأصوات له، ووصف ما لا يرى، ورسم صورة الأشياء المبهمة في الذاكرة وتوضيح تلك الصور في وعي الروائي الباطني، فيكشف ما لا يكشف، وما لا يقع تحت دائرة الحواس والوعي، من هنا سيطرت الصيغة السردية على النص، وهي العامل الخفي لاكتشاف الأبعاد المؤثرة في دخيلة الراوي. إن سيطرة الروائي على وعي الشخصيات واستلابه لحوار وأدوار الشخصيات، تعد إيذاناً بخلق تنوع لغوي - لغة روائية، لعرض فكرة النص، وإبراز الجوانب الجمالية، مفصلاً له إيراد مساحة تقترب من الفضاء الروائي، وإحالاته العديدة بدمج عناصر عدة في سياق واحد، مراوحاً بين الدلالات الخارجية، كالهضبة والنهر وسيد روك والإوز، وبين الأصوات الداخلية محدداً بذلك نمطية تفكير ومستوى وعي الشخصيات وأبعادها النفسية. وانعكاس ذلك على تعاملهم مع بعضهم البعض، لكشف اللغة المستخدمة التابع للبيئة "كريم بير خان، جميل فاركو، كاسو". السرد، الوصف المكثف للأشياء وإيراد الإشارات والرموز، وهي دلالات العناصر الروائية كأحدى مكونات الخطاب الروائي.

الفضاء الروائي الواسع والرحب كالبيئة الريفية وثوابتها وتحولاتها الاجتماعية، تصنف الرواية في خانة الرواية السردية الوصفية. من حيث لغتها المركبة التي تحوي على معان عدة. مقتنحاً الوعي الفكري على جوانب مهمة ولغة فريدة لم تخل من تعابير وأسماء غريبة لحيوانات وطيور وحشرات. وهي إحدى موارث البيئة الريفية "كناش - عذيف - الزرقم - دعاميس - السرمان - دعاسيق"، وهذا ما يلقي الضوء على انتماء الروائي ومدى تعلقه بهذه البيئة، إلى جانب امتلاكه لثقافة موسوعية وإطلاع لا بأس به على الصوفية، يمتحن بها رؤيته لعام الكوني الصوفي. مما أعانه لإيصال رؤيته وفكره إلى الآخر؛ كانت لغته بنت البيئة واضحة التعابير وسلسة على الشريط اللغوي الروائي، وخصوصاً في وصفه لأساس البيت الريفي:

(في تلك الليلة أوى الغرباء الخمسة أول مرة بعد سفر في العراءات إلى حدائق وثيرة الرسوم على لحف ناعمة وفرش سباحة على غزوات الترف الرقيق، أحست انتقالات الأرواح بين وسائدهم أرواح الطيور التي امتلأت بالحشايا الناعمة والوثيرة بريشها تحت رؤوسهم المستسلمة لخيارات العماء ما بعد الصور، كل تهيأ لشفق نومه سرب ملتمع الأجنحة بالبدور المتناثرة حمراء من سنابل الشعاعات المنسية على يوابات الغيم، أرواح ستين طائراً في الوسائد الخمس المحتضنة خزائن أنفاسهم، في كل وسادة اثنتا عشر روحاً لحقت بها بلامتزاج). غلب عنصر الوصف علة ما عداها، لم يتوقف على الأساس المنزلي والطبيعية والبيئة الريفية، بل انسحب على الشخصيات وفعلها، بل لوصف الجسد واستغراقه والغوص فيه - أبلغ دلالة على امتلاكه لخاصية الوصف. المرأة والرجل وشقيقه.. انكب بجراً نادرة على غير المؤلف بالنسبة لبينة كينية فليدروك. رسم دقائق الجسد لونه طعمه ورائحته وشكله ونعومته، موعلاً في تفاصيله ودقائق أجزائه. لمعان ملمس بطن سيكانو المرأة ذات الخمسة عشر ربيعاً زوجة علي بن جميل فاركو، بلغة بلغت من البساطة والهنك والبراءة المزعجة للأخلاق، لم يكن سوى تجسيد للرغبة المتعطشة للمرأة بأقصى حالتها - انفلات من عقال خجله وحياء رغبته وإغارته بجسده ويديه ولوعته وبقيته الباقية على جسد المرأة الطافحة بالرغبة، ما هو الوجه المنتشي المضاد لحالة المبدع: (مساحيق كاسو الحارقة جردت رابية اللحم المنذور لشقائق النعمة، أسفل صرة سيكانو من زغب الوقت كي يعود اللحم خالداً أملس الخلود. نقياً بهبوب اللوعة الرحيمة عليه من عماء المني المرح العصيان..).

الفضاء الروائي:

نسج الروائي عناصر النص الثلاثية بتواشج مع الأحداث، كل عنصر حسب تلاءمه مع العنصرين الآخرين "الشخصية - الزمكان"، على مدى ثلاثة فصول بنوية. كل فصل وحدة من بنية (انقراض الأزل الثاني) بأحداثه وتطوراتها.

أولاً - الشخصيات الروائية: منذ اللحظة الأولى نتلمس في متن النص شخصيات متعددة وفق مستويات ثقافية مقاربة. ليس الرواية رواية بطل فردي أو ملحمي، ليس رواية شخص يتفرد بامتلاكه وشائج البنى الروائية. تجاوز الروائي ظاهرة الشخصية الأولى أو البطل الواحد. بل اعتمد على شخصيات متعددة لكل واحدة دورها ومفرداتها ومستواها اللغوي. ليستطيع بذلك رسم دورة الأحداث وسهولة تحديد البنى الروائية. حيث لكل شخصية دورها ولغتها وحوارها ومنطقها الفكري.

نوهنا في البداية استحواذ الروائي على أدوار الشخصيات النصية عن طريق الحوار السردي، كان هناك نوعان من الشخصيات:

أولاً - الشخصية الواقعي: وهي الشخصية القادمة من خارج النص، بل هي الشخصية التي صنعت الأحداث، وهي بطلها الفعلي، وهي خارج دائرة الإبداع الروائي. وهي الشخصية الحاضرة الغائبة.

أ - شخصية القاضي محمد: الشخصية التي صنعت الأحداث، والذي أرخى بظلاله على أحداث الرواية. رجل دين يملك عقلاً متفتحاً ونظرة ثاقبة، دمث، بسيط، مخلص لشعبه إلى درجة التضحية بنفسه وذاته لإنقاذ شعبه من طاحونة القتل. وهو رئيس جمهورية الكرد الأولى: "زرر جفته على هيكله النحيل، وانتظر خيل الجيش الإيراني الذي رفعه بحبل نحيل إلى الجسر المعلق بين ضفتين". الشخصية التي انتصرت على الموت بموقفه: "أعدم بختم ذي نصفين أحدهما إيراني والآخر بلشفي".

ب - الملا مصطفى البرزاني: الرجل القادم من وراء ستار الأزل، الآتي بطوفانه الجليل، ليساهم في عرس تخليد الأزل. وبعد ذلك، جابه خيل علوم الفناء متجاوزاً أنحاء التاج الإمبراطوري، مخترقاً أطراف قبعة أقاليم أ تاتورك: "النصق لحم الأقدام بالأحذية. التفافات كهمة اليأس من تركيا إلى إيران، ومن إيران، إلى تركيا، ومن تركيا إلى مشارف اللامكان السحيق في العبث بمصائر الأمم. كان الشخصية المهيأة لتأسيس كيان أو إحياء كيان. هذا "الرجل" الشخصية المنقذة للأزل. إنه القدر المنذور لوطن قادم.

(كان على الجمع أن ينجوا من قيافي الشاه، تأكيد وصيغة أمر بالبقاء، من الجيش الإيراني والإفلات من قبضته. الذين لم يكونوا ليتوقفوا إلا على البوابة الروسية..").

ج - ستالين: حاكم الكرملين الذي سلم عنق القاضي محمد - الجمهورية - الجلاذ متمنياً مكافأة فعلته الوصول إلى حدائق الذهب الأسود والاستحمام بمياه البحار الدافئة.

ثانياً - الشخصية النصية (الفنية) هي التي ابتدعها الروائي، يوجهها نحو الآخر - المتلقي - منتجة بذلك لغة محرّكة لأحداثها. وهي لسان حال الرواية. مستكشفاً بذلك فضاء النص الروائي بكافة مستوياتها الفنية واللغوية:

أ - كريم بير خان: تمثل ضمير ووعي سيدروك جمهورية الظل تلك الكرة الكردية، رجل عصبي، الجسد قصير، كثير التأمل والتفكير، قليل الكلام، وهو الوجه الأدبي - الروائي، لشخصية قاضي محمد، وبالتالي موته كان موازياً لموت قاضي محمد.

ب - جميل فاركو: الشخصية الأكثر ارتجالية والأكثر تألقاً على مسرح سيدروك، سواءً بنفاز بصيرته ورؤية ما لا يراه الآخرون، بالرغم من عماه والتي احتلت أكبر مساحة من الرواية بكل شيء، سواء بمجابهاته مع غريمه سرعو أو بسرعة بدهيته، تنوّه عرش الغناء والصدارة في سدرو. وإما بميله الزائد للإشادة بعضوه التناسلي والأعضاء الجنسية للإناث والذكور، بل وحتى الحيوانات.

بلغت الإيماءات والإشارات بمواطن الإثارة لديه، إلى حد دفع بزوجه إلى صلح خصيته، أو كادت تخصيها له، بالرغم من فحشه الزائد في بيئته الريفية المحافظة، إلا أنه كان المطلوب دائماً في مضافة كريم بير خان، ربما حرمانه من نعمة البصر كان سبباً في ميله الشبق نحو المرأة، أو نحو المناطق المثيرة - الجنسية، عنده تعويضاً عن نقصه. من هنا كانت حواراته الأطول وتتنسم بالسرديّة ولغة متفردة بلونها.

ج - شريف رندو وزينو ميفان، وآخرون شخصيات مكملّة لحركة الأحداث في النص، وهم الهاريون من الموت، وهم ضمير الجمهورية وحاملي أختامها ومواثيقها. وهذه الصورة التي ترجمت فكراً ومعنوياً على بقاء الجمهورية بأنقادهم لتلك اللغائف الجلدية. زينو ميفان كان صوت مهاباد وضميرها الشعبي وراوية تاريخها وأيامها، مخلداً ذلك في أغانيه في الاحتفالات الوطنية والمناسبات القومية وأعراسها.

د - مانو صاروخان وجكر عمشة: رسولا جمهورية سيدروك وزعيمها كريم بير خان، إلى مجاهل موطن الأشعار والأغاني في جزائر الوطن، أنهما أكمينا كريم بير خان على خزائن الأبد والتاريخ. رحلة البحث عن البعث لإحياء أزل نائم - ميت. مانو ساروخان العالم بتصاريف الصوت وهبوب المعاني، وصناعة الكلام لنثر أريجها في مضافة آل بيرخان. جكر عمشة الخبير في مجادلة المجهول، والضارب على خفايا الاتجاهات. والعالم بارتياح المسالك الآمنة. إنهما الباحثان عن خلود أو لإنهاض سيدروك ووزر النهايات الماثومة ومن متاهات الضياع جامعاً

الأغاني لتخليد أمجاد الوطن "سيدروك"، هذه الشخصيات المتمثلة في كل شيء تأريخ الوطن الأم كردستان، رندو - ميفان - فاركو - ساروخان، إنهم يمثلون الوطن الحي القابع تحت الانقاض. و - بزر ابادي: يمثل العنصر الفارسي المتختم بالحدق يمسح جنبات وسفوح كاي خودان، وضفاف الأنهار والسهول، يلفه نار الثار من رأسه إلى أخمصه، يصارع الجهات، ويقتفي الآثار ومطاردة أهو وفيروز آبادي، وشهبو نظيمي مترجمه وذهدان نوري قيافه، موطدا العزم على قتل شريف رندو - وزينو ميفان، فهو المثل والشبيه بالشاه بكل جبروته وحقه وتعبه، وهو القابض على زمام الأمور في مملكته.

كان مدار حركة الشخصيات محدوداً جداً إلى جانب تقزيم أدوارهم وسلبه لغتهم وحوارهم، وكانت أكثر شخصيات مستولدة أو مستنسخة من الشخصيات الواقعية. وهم صورة عن الشخصيات الصانعة للأحداث خارج الزمن النصي، أي الزمن - التأريخي، مختزلاً الأحداث كلها على متن زمن روائي.

ثانياً - الزمن: إن المؤشر الحقيقي للأحداث، أو الزمن الفعلي هو الأحداث نفسها التي أرخت للرواية محددة الزمن التاريخي. إن رسم الأحداث الحقيقية هو رسم لزمن مثل دخول السوفييت إلى إيران خلال الحرب العالمية الثانية. وكذلك دخولهم لأذربيجان الإيرانية وشمال شرقي إيران - إقليم كردستان. دلالة تشير إلى زمن حدثي، مؤشرات مقطعية تشير إلى الزمن الروائي اللانصي؛ أما زمن النص - الرواية، فهو الزمن الذي ابتدعه الروائي مؤشرات البيانية هي: الخريف - الشتاء - المغيب - الليل - الفجر - الصباح، لم يتقيد الروائي بوضع إطار للزمن، أي تحديد وقتي للزمن التاريخي، ليصول ويجول دون الاحتكام لوحدة زمنية في البنية الحديثة للرواية تجاوز المسافة والمساحة، فهو يقبض على اللازم، لادبائه له ولانهاية له، إنه زمن دائري، مؤرخاً بذلك لتأريخ الكرد. مبتدأ بزمن خيالي فانتازي مفتوح. وهو نشأة الشعب الكردي بحسب ما يراه بعض المؤرخين العرب والأكراد من نسل الجن، وهي رواية ساقه الكثيرون من العرب، وهو أن الملك سليمان أمر الجان بأن يجلب أجمل الفتيات من أوروبا. وفي طريق عودتهم - الجان - سمعوا نبأ وفاة النبي سليمان. فتزوج كل جني بالفتاة التي جلبها، وهم على جبال "جودي، زاغروس، وآارات"، من هنا نسب الأكراد إلى الجان.

ثم يرتقي بالزمن التاريخي إلى نشوء دولة الميديين - الزرادشتيين، مارا بطريقه، متلفاً أخبار زينفون - أناباسيس، في رجعة عشرة آلاف جندي إغريقي إلى بلادهم، وكيف يتصيدهم الكردوخيون في مطاوي جبالهم ووديانهم. منتهياً بالإنكليز والأمريكان ومبشرينهم.

هذا الزمن الدائري أو الشبه الدائري، يحيط بنية النص الزمنية، يشير لحقيقة واحدة وأولية تثبت في ذهن المتلقي. وهي بأن الزمن هو دورة حياة الشعب الكردي الخالدة، والأزل واستحضار الزمن الخيالي - الفانتازي، والتاريخي والعصر الحديث، تعني مسلمة واحدة، واستمرار وجود الكرد رغم محاولات الإلغاء من الوجود.

الشخصيات والزمن والمكان، لاموت ولانهاية، بل أزل.

قدوم البارزانيين إلى بلاد السوفييت، ويقاؤهم هناك، ومن ثم وصول مانو ساروخان وجكر عمشة إلى سيدروك، تأكيد لأزل قادم من خلال التراث الثقافي الشعبي وصلابة رجاله، صورة البارزانيين الحقيقية وصورة مانو ساروخان وجكر عمشة الفنية المبدعة، وجهان لصورة واحدة حقيقية واحدة، تضاف إلى حقائق الأسطورة والتاريخ، بالرغم من غياب الزمن النصي للتاريخ وعدم إحساس المتلقي به، إلا أنه كان الأكثر إفصاحاً وحضوراً ودلالة على ترسيخ فكرة الأزل.

يبدأ الزمن بالسير نحو الأمام، ثم ينعطف بحدة نحو الورااء.. الورااء... الورااء زمن سحيق لامحدود، ملغياً نقطة البداية، لتبقى دورة الزمن مفتوحة حتى اللانهاية، إنه دورة الأزل الكردي. إذا كانت الرواية سرداً ووصفاً، بالتأكيد فهي حافلة بالأماكن وجغرافيا وتضاريس مساحة تغطي كردستان من أقصاه إلى أقصاه؛ يكفي أن نستحضر "مهاباد - ساحة جوار جرا"، لتعني كل أجزاء كردستان، كل الدساكر والبلدان التي تنقسم كردستان: (دوي سقوط جمهورية الكرد الأولى. التي ظلت السحب تخومها، بضع منات من الأيام وهز الأرجاء. دوي الدم رجّ الأتداء الصخرية لمنابت الكرد). هذا المكان الأزلي، هذا الحيز الجغرافي "رجّ منابت الكرد"، كم هي كبيرة هذه الكردستان؟ كم تضم من السماوات والفضاءات والتضاريس والتي سرقت من هيبتها دول أخرى؟ - المكان هو العنصر الروائي الثالث، هو البطل الثاني للرواية، كونه اشتمل على أكبر مساحة من مساحة العنصرين الآخرين للنص.

بقدر ما كان الأزل مفعولاً زمانياً، فهو مفعول مكاني - في نفس الوقت - بعيد دون نهاية وهو أنقاض، والانتقاض تعني المكان. فكم بعيد هذا الأزل حتى يمثل هذا العنصرين الأساسيين في بنية تقنية النص؟ المكان بالنسبة للروائي هو الهاجس الذي يورقه، لذلك كانت الأشياء والأمكنة تمر تحت منظاره الوصفي لبلوغ وطن أو إحياء كيان، يلزمه حيز أو جغرافية، ليقام عليه هذا الوطن. لذلك نجده يكثر من وصف الأشياء الصغيرة كالحصى والرمال والأحياء، وضة النهر، وانتهاءً بـ "جبال جودي وجبال برادوست وسهول الجزيرة وكردستان وهكاري"، فأولى الأمكنة الرمزية التي اتخذت موقعها على الشريط اللغوي "كاي خودان - ساحة جوار جرا"، هذا الوصف المتدفق بقوة، نفخ في هذه الأشياء الحياة، فأفضى عليها النعومة والدفء وألقاً وجمالاً، بحيث تحولت الأشياء هذه إلى شخوص مفعمة بالحياة، وينطق "الماء ثرثار صامت، الحصى ثرثرة صامتة. ما يخفيه الماء سيفضحه الحصى، ستتولى الحصى إقتفاء الآثار الدافنة، يقول ظله للمكان كل حصة بحجم حذقة آدمي".

من الأزل القاني نرسم صورة الحياة، فالأحداث المتداخلة في سياق النص الروائي تتشابه إلى درجة التوأمة. ما بين الأحداث التاريخية الحقيقية التي أتقن الروائي حبكها في متن النص الروائي سقوط مهاباد ومقتل رجالها، يقابلها سقوط سيدروك ورجالاتها أيضاً، فكان التماثل بين الواقع والخيال متقارباً إلى حد بعيد، فالانتقاض لاتعني نهاية الأشياء، ربما كان السقوط هو فقدان للوعي. لكنه حتماً يعني عودة للوعي والانتفاض من تحت الانتقاض، لتبدأ بداية جديدة "كان على الجمع أن ينجوا من قيافي الشاه".

اللغة الروائية كانت تفتقر لتلك الجمل المركبة التي تحمل وجهين أو أكثر من معنى، وإن كانت هناك الكثير من الإشارات والرموز التي تكون خطاباً روائياً مباشراً، إضافة الإشارة إلى الأحداث لم تكن تعني الكثير بالنسبة لموضوع الحكمة. الحوارات القصيرة القليلة جداً والتي استعويض عنها بالوصف والسرد الطويل.

وكانت لغة النص متوافقة مع البيئة الريفية البسيطة وكان "جميل فاركو"، هو الاستثناء من لغته وصراعه وحواره، متلماً كانت الشخصية ولغتها إبنة البيئة، وكذلك كانت لغة الرواية حيث غزارة في الأسماء الغريبة للحيوانات والحشرات والنباتات والطيور، إضافة إلى شذرات من لغة صوفية أضافت إلى ثقافة الروائي وتعددت مشاربه، إنها محاكاة العدم وليست للعدم.

شهادات

أنت أعظم كرمي بعد صلاح الدين!

شيركو بيكه س

سليم لايشبه إلا سليما

إنه عذاب غريبة تقتحم المجهول بلغة ملغزة، تكاد أن تكون بلا مثيل، لغة ليست بلاغة وحسب، بل، غور في أعماق الدهشة نفسها، أن تصبح للكلمات عيون وأذان. عندما نقرأ سليم بركات، نقرأ الأسرار والمجهول ذاته، كقرائتنا للروايات والقصائد التي تخطها الأنهار والبحيرات على الدوام. يخلق سليم عالمه السحري بثنوية روح الكورد وجسد اللغة العربية، الإنهار سماؤه والحقيقة أرضه؛ وفي المحصلة نقف أمام إبداع خلاق. لا يمكن لأحد أن يشبه سليما إلا سليم ذاته، تماماً كنمط حياته وأطواره وأحاديثه، بل وحتى بملبسه أيضاً. يحمل صديقي سليم في ثناياه وفي لغته وجرأته، خواص جبالنا وتلوجنا وبنابيعنا، فهو كالجبل صعب المراس إزاء الرياح السوداء التي تفرزها العقول واللغات الفاشية... لا إنحاء أبداً، وهو في الوقت ذاته ينبوع قلب مترع بالسلام والتسامح في العالم، وتلج لم تطنه قدم؛ تلج حب كأغان بياء تحلق عالياً في سماء كوكبنا كله. أنا مطمئن، اطمئناني لقدوم يوم جديد، سيحل يوم يصنع "قامشلو" بيديه القضييتين تمثالاً من عشق كركوك وكرمنشاه وأمد. كتب هذا الرجل المتفرد أدياً وإبداعاً متفرداً، في وقت يصعب فيه تذكر غير القمم، وصديقي قمة لا تنسى.

قاسم حداد

سليم بركات، أجنحته الكثيرة تجعله سرباً وحده

1

كلما قرأت شعر سليم بركات، سمعت صوتاً غامضاً يستعصي على التفسير، لكنه أكثر السبل متعة في التأويل.

الشعر هو هذا في الأصل: هو شأن لا يستقيم مع التفسير، ولا يمنحه جدية وجمالاً مثل التأويل. فالشعر، مع سليم بركات هو الرمز الخالص المصفى الذي يصفل مخيلة القارئ لكي يصير جذيرة به، بالشعر.

لذلك سيخرج سليم بركات سرباً كاملاً برمته خارج السرب. فلحظة اللغة عنده هي اللحظة الشعرية بامتياز، فهو، فيما يسهر على مناجم المعاجم، وبحجم ما يستورد من القواميس، كلمات وتنصارييف وفهارس للمعاني، إلا أنه لا يأخذ لغته النهائية من هناك، ولا تكون لغته في النص موصولة بالمنايع إلا في جذرها الصرفي الأول، حتى أننا نقدر على القول بأن سليم بركات يكون هو صاحب لغته، وليس لابن منظور جميل عليه سوى في لحظة الجذر، أما الأجنحة، الأجنحة التي لاتحصى، أجنحة الحروف والكلمات والجمل والصور والتعابير، ومن ثم المعطى النهائي للنص، تظل أجنحة خاصة بسليم بركات، أجنحته هو، اجتهد على صوغها ريشة بعد ريشة، بجهد الجواهري ودقة الجراح وكفاءة الإبرة.

2

لذلك كله، تصبح لغة سليم بركات لاتشبه لغة قبله، وليس من المتوقع أن تشبهه لغة كاتب بعده، بالطريقة الخاصة التي يلعب بها سليم بركات بالذات.

لاعب ماهر هو، لكنه لايعبث أبداً، فالحقل الذي يشغل عليه سليم بركات لايقبل العبث ولايحتمله، إنه مثل الشغل في المتفجرات والذيران والسير في جهنم. أي عبث صغير هو بمثابة الفشل الذريع الذي يسبق الفناء.

ثمّة جمال نادر يسهر سليم بركات على السعي إليه بلغة تصدر من المعاجم، لكنها، لاتذهب في السبل التي تنسرب إليها تلك المعاجم. لغة المعاجم والقواميس غالباً ما تذهب في كلام الناس فيما يكتبون، غير أن لغة هذا الكاتب تشق لنا الطرقات البكر التي تستمتع هي خصوصاً باكتشافها لحظة النص. بهذا المعنى تصبح الكتابة الشعرية عند سليم بركات رمزاً خالصاً بالغ الصفاء مثل ماء الأنهار المنهالة من أعالي الجبال وهي تصير بلوراً في الأحداق.

3

ربما يكون ذلك الصوت الغامض الذي أسمعته، كلما قرأت شعر سليم بركات، يأتي من تلك اللحظة النادرة لماء اللغة وهو في بلورة النص.

كتابة هذا الشاعر نموذج للدرجة القصوى من العناية باللغة، وهي طبيعة لايزال يستهين بها الكثيرون ممن يحترفون الكتابة، وكتابة الشعر خصوصاً. ولهذا سوف أعتبر الدرس الذي اقترحه

سليم بركات منذ منتصف السبعينات هو مشروع لايزال قيد الكشف في مجمل التجربة العربية، وهو درس لاينبغي النظر إليه بوصفه حكم قيمة يستوجب الخضوع له كقانون، بالمعنى الفني للدرس وحكم القيمة، لكنني أقصد الجانب التقني في العناية اللازمة بلغة التعبير، كلما تصدى شاعر للمكتابة، والمشهد العربي في الكتابة الجديدة يتوفر على عدد من التجارب، هي على درجة من الوعي التقني في التعامل مع لغته التعبيرية وفي طريقة صياغة الصورة الفنية التي هي التجلي المتبلور لازدهار اللغة وهي في طريقها الملكية بين المعجم والنص، هذا البرزخ الذهبي الذي لا يحسن صقله، مثل جوهرة المراصد، إلا موهبة شعرية بالغة الحساسية، سوف يشكل سليم بركات واحدة من النماذج التي تستعصي على القران.

4

لماذا ينسج سليم بركات لغته مثل ناسك في محراب؟
لأن اللغة إذا لم تكن على هذه الشاكلة من القدسية والسرية والجوانية، ليس من المتوقع أن نكتب نصاً خاصاً قادراً على سبر الداخل واختراق الخارج.
سليم بركات لا يقلد أحداً، وليس لأحد أن يقلده.

سعدى يوسف

الجنـدب الحـديـد

في 1979، كنا في بيروت، بين أضلاع ما سُمِّي الكيلومتر الأخير، وقد تأكد أنه أخير، بعد أن طردتنا دبابات أرييل شارون في صيف 1982 وخريفها، فلم نجد، بعدها، أرضاً ثابتة ثبات ذلك الكيلومتر المربع الأخير.

كنتُ أعرفُ أن سليم بركات مقيمٌ مثلنا، في الفاكحاني. سألتُ عن مَظَانِهِ، وعرفتُ عنوانه. (أعتقدُ أنه كان يسكن عمارة يحرسُها مرابطو عبد الله قليلات).

دخلتُ المبنى، وتوجَّهتُ إلى باب المسكن.

ضغطتُ الزرَّ.

مضتُ دقائق، حتى لقد خِلْتُ أنني أخطأتُ المقصد..

البابُ يواربُ بطيئاً.

ومن الفتحة بين الباب والجدار تظهرُ فوهةُ مسدس، تتلوها "سبطانة" كأنها لطولها وشناعتها سبطانةُ بندقية.

- من؟

- أنا سعدى يوسف، ياسليم بركات... أرجوك اخفضُ فوهة المسدس!
يفتحُ سليم الباب متهللاً.

أي قراءة لشعر سليم بركات، لها مستلزماتُ (كما أرى)، ومن أول هذه المستلزماتُ الإلمامُ بجانبِ أساس من شخصية سليم، هو جانب الطفولة والفتوة المبكرة.

آنذاك سُنْفُوحُ مغاليقٍ عُدَّة، وتتكشف أسرارٌ كانت تبدو مستغلقة. الكلمات والأعلامُ ستتجلى، بسيطة، ذات معنى مؤصِّل في الحياة والسيرة.

المدخلُ الأوَّلُ لهذا الطريق الطويل هو كتابه "الجنـدب الحـديـد" - سيرة نثرية.

قلتُ لسليم بركات، مرةً:

إنك أعظمُ كرديٍّ بعد صلاح الدين!

واليوم، بعد رُبع قرن من مرِّ الزمان، أعود إلى القولة ذاتها، وأنا أكثرُ اطمئناناً إلى صوابها، بعد أن شهدتُ ما شهدت، وعرفتُ من عرفتُ.

جليل حيدر

حيوية غير المستأنس

شئ طفولي يتغلغل في كتابة سليم بركات، بل حول لغته بالتخصيص.
لغة متلاقحة، تركيبية، تلاحق ثقافتين، تلاحق أسطورتين.
شيركوه = أسد الجبل.
كلبهار = ورد الربيع.
جكرخوين = الكبد الدامي.
من بساطة الأسماء وشعريتها ينشأ مبتدأ التركيب.

"في النظريات الصارمة أن النص الشعري تحديداً، إذا تحقق له انتشار كاسخ، فلا يتوجب أخذه على محمل عمق في الصيرورة الشعرية"، من كتابه الأخير "الأقرباذين".
هذا عن الشاعر المقبول عامة في القراءة والاستمتاع، ذلك القادم بنصه مع رفقة كبيرة، ومع مواصفات الرضى والإلفة. لكن هناك "على الضفة الأخرى شاعر أقل حظوة، بل حظّه من المحتشدين على قدر اختياره. هو أيضاً سيغدو متحققاً "ببرهان التاريخ في الشيوع. وذلك ما تدرج عليه لغاتنا في القصد إليه بـ "أنه سيكتشف".
لن أذهب مع سليم نحو سين المستقبل لأنه "مكتشف" قبل الآن. في نثره وشعر، وفي حضور نظره الخاص.

كنت أترأى معه. نترأى في الكتابة الجديدة في سبعينات بيروت وموجاتها الإبداعية. صوته حاضر منذ بدايته. منذ كتابه الأول الذي بعث به إليّ في بغداد مع كلمته "إلى جليل وأقنعتة". تلك الأقنعة التي تمثلها نصف جيلنا: المتمرّد، الثوري، المتفرد في اختياراته، وفي ما يكتبه خاصة. تلك الكتابة الفريدة غير المستأنسة، حيث ما زال سليم بركات أفصح مثال على حيويّتها.

شاعر تحبّه. شاعر تحترمه. أما هو فيجتمع معه الحب والاحترام. وهو من القلة التي تجتمع فيها هاتان الخصلتان. وهو شاعر تنتظره.

عباس ييظون

شيء عن سليم بركات

أمكنني في فترة أن ألاحظ تأثير سليم بركات الواسع في شعر العرب، ولم أتعجب من ذلك بالطبع، إلا أنني وجدته أبكر من العادة، فالأرجح أن بركات بدأ مؤثراً. أمر لم يتح لمجاليه الذين يبدو بركات لهذا السبب بالضبط، أسبق منهم، وربما أسن منهم.

لم يكن بركات بالنسبة لي حيرة في يوم، لكنني كنت أجزم بأنه سيوجد، وأن نزعة ما كان لابد لها أن تصل إلى تمامها أو شبه تمامها، وأن تتجذر وتتأصل وتتركز في نصه. ذلك أن عند بركات نزوع، لنسمع نزوعاً، إلى إنجاز متكامل، بحيث يصعب أن يتحقق أكثر ولو بخطوة واحدة.

إنه واحد من إنجازات نادرة غدت مثلاً. ذلك أن ما يبهرننا ويشق علينا في أن نص بركات هذا الاستعداد لأن يكون مثلاً. إذا كنتُ لاحظتُ في أوائل نصوصه بعض المواضع الفجة والقليلة الصقل، فإن هذا ينتفي تماماً في أواسط نصوصه ونهاياتها، يصعب أن نجد زلة في هذه. بل يصعب أن نقف على حزيء لم يأخذ نصيبه من الصقل والعناية والتوازن والنظم على ما كان يقول الجرجاني.

لا أريد أن أسمى النزوع الذي تحول معماراً وهندسة ونظاماً في عمل بركات، إنه نزوع شعري أولاً، ومن النافل أن نسميه لغوياً. إذ لاظن أن اللغة نعت، فنطلقها على أحد دون سواه، إنها أصل في كل عبارة.

يترأى لي أن صنيع سليم بركات في اللغة يشبه صنيع النحات الذي يستنطق مادته. ولعلنا لانسى ذلك النحات الذي قال إنه لايفعل سوى أن يزيل الزوائد عن الحجر.

ولنا أن نفكر أحياناً أن سليم بركات يزيل الزوائد عن اللغة، بل لنا أن نفكر بأنه يجعل حقاً من اللغة مادته، وأنه يصنع فيها صنيع النحات في مادته: يحفر ويقص ويصقل، وفي كل ذلك نراه يفعل في مادته بقدر ما يفعل في صوت (مادية) اللغة هذه تعفيها من أن تكون ترجيعاً وتصويتاً فحسب. لكان للغة سليم بركات ملمساً وأنت تسمعها فتجد لها صفحة خشنة وصفحة ناعمة، وتجد لها جلداً ومساماً، بل أطرافاً وحوافي. ثم أن اللغة في أكثر أشعار سليم بركات مسافة. لكان الفصاحة هنا مدى بين الكتابة والقارئ، إذ لايتطابق سليم بركات مع لغته الفصيحة هذه، ولايباشرها بدون وعي إلى فرق ما بينها وبينه، وبدون أن يبدأ من التراث كما لو كان يبدأ من حياته الخاصة.

القصيدة هكذا وعي للمدى والمسافة والفصاحة، هي مساحة باروكية أو أكزوتيكية، وحين يعود الشاعر إليها، فكما يفعل الرسام حين يستعيد فضاءً بيزنطياً أو إفريقياً أو إسلامياً في لوحته، فضاء هو في ذات الوقت زمن ومدى وانتحال.

غير أن للفصاحة غواياتها، وهي في أحيان تعمي على نفسها وتعمي على صاحبها، وتفلت
بلاعقال وتعدو على المسافة وعلى الزمن. ذلك صحيح، وقد يحصل أناء قليلة أو كثيرة. إذ مثل هذا
الأمر محسوب بدقة مرهقة قد لا تبقى دائما متأهبة حاضرة، وقد ينتابها سهو أو ما يشبه السهو.
كان نص بركات دائما فاتنا، وقد فتن بمثاله وفتن بكماله، ولعل ما أعفاني شخصا من أن أتأثره
هو شعوري بكماله المرهق، ووصوله الى غاية لأحسن أن أتسلق إليها، وخير لي أن أجد نفسي
في مناطق لم تمهد بالقدر ذاته، ولا يزال فيها بقية للآخرين.

تيتس روكي

فهم مشهد الطبيعة

خلال تنقلي بالباص من حلب إلى القامشلي في شمالي سوريا، داهمني شعور غريب أنني رأيت سابقاً المشهد الطبيعي هذا: السهول المتموجة، الحقول الصفراء الناضجة بالقمح، البساتين الصغيرة بأشجار وارفة محددة بشكل عرضي مجرى الأنهار، الأفق الواسع، هذه كلها ذكررتني بجنوب السويد حيث منبتي. بالغرابية... إنها متشابهة كلها هكذا- لكنها مع ذلك مختلفة: قطعان من الغنم، بيوت مثل قفائر النحل مصنوعة من الطين، رجال بعيون سوداء، وبأثواب تصل إلى كاحل الرجل، وكوفيات بعقال حولها كمثل عمام، نساء بفساتين ملينة بالألوان وشالات حريرية، حقول قطن مروية، وشمس قانظة، أقوى بكثير من التي اعتدت عليها.

هذه هي الطبيعة الخصبة على حافة البادية وسفوح جبال طوروس. تم بتواصل تكوين ثروات وخيرات منذ زمن ليس ببعيد هنا، وذلك عن طريق زراعة الحبوب لأجل التصدير في هذه السهول العذراء. يقال إنه ذات يوم كان ملاكو الأراضي الأثرياء وزوجاتهم يطبرون مباشرة من البلدة الحدودية الصغيرة "القامشلي" إلى باريس، فقط لأجل التسوق. لكن، هذه السنة عجفاء، والحصاد قليل. يشاع أن الفقراء يموتون جوعاً. السنوات الذهبية مضت. في وقت ما، في سنوات 1960 تغيرت قوانين الاقتصاد. عن طريق قوانين اصلاح الأراضي، تم الاستيلاء على الكثير من الأراضي الصالحة للزراعة من مالكيها الحقيقيين من قبل الدولة، وقامت دوائر الحكومة باحتكار تجارة القمح. لكن، يبدو أن قوانين الطبيعة أيضاً بدأت بالتغير. تم استغلال موارد الطبيعة على مدى واسع، بحيث لم يكن لهذا أن يدوم طويلاً. الأرواء المفرط فيه أدى إلى أن تجف الينابيع والجداول؛ الاستعمال غير المتزن لمبيدات الحشرات أهلك الطيور؛ حرائق كل شبر من التربة القابلة للزراعة دمرت الحياة البرية الطبيعية الغنية: الغزال، الثعلب، الوشق، القطاة كلها اختفت. فردوس الطبيعة ضيع بشكل لايعوض.

أفكر في هذا، حين أنظر من خلال نوافذ الباص، وبعدئذ، حين أتحدث مع مزارع كردي كبير باق. يتذكر كيف اعتاد أن يجلب صغار الغزلان من البرية كل ربيع، ليلعب بها أولاده. لكنه في هذه الأيام لم يعد قط يلعب أية غزالة. هذا يجعلني أفهم بعض النوستالجيا والكثير من الألم الذي صادفته في أعمال سليم بركات. في قصصه الحافلة بالحيوانات، الحشرات، النباتات، وبمشاهد طبيعة غضة لم تمس بعد، مشاهد واقعية وسحرية على السواء. الطبيعة ملجأ ومرفاً آمن للأطفال. إنها أرض مغامرتهم. هناك يجسّون بأنفسهم أحراراً من عسف مجتمع الكبار، من القواعد الصارمة، من الشعارات الفارغة، من نفاق معلمي المدرسة الذين يحيطون من شأن الكرد ويهينونهم لصالح العروبية. الطبيعة تمتلئ بالأماكن السرية، هزائب ومقابر محاطة بالخرافات. الطبيعة قاسية، لكن عادلة. إنها تبدي نوعاً آخر من القساوة مقارنة مع العنف الغامض للبشر. إنها تعكس أودية وأصداء بموسيقى علوية روحانية، موسيقى فقط للأطفال أو المجانين أو المنبوذون من المجتمع سماعها.

لكن الطبيعة مغتصبة، تماماً كما الكرد مغتصبون. أرواح الأطفال تتصلب وتصير مثل الحديد؛ ومثل آفة الجراد يأخذون بثأرهم. يدمرون كل ما يستطيعون تدميره ويعذبون الكائنات البرينة كالمناجذ - الخلد الأعمى والقناظذ التي لاظهر لها. سوى ذلك، لا توجد أية براءة في سير سليم بركات. الناس يعيشون في أزمنة قيام الساعة. ربما هذه هي نهاية العالم؟ شبح ميرو المخيف وأكبشه العملاقة ترعد من السماء الملبدة بالغيوم وتزجر خلال صفحات الحكاية.

زانرا "مشهد الجريمة"، هذا بعد ما يقارب الثلاثين عاماً من مغادرة الكاتب لها مغادرة نهائية، أتعرّف على بعض الأماكن التي حدثت فيها التراجيديا، تراجيديا مألوفة في جميع لاملوفيتها - كممثل منظر الطبيعة. بطريقة ما أتعرّف على طفولتي المرة الحلوة ذاتها في قفرات الجندب الحديدي. بطريقة ما أفهم مشهد الطبيعة. الترجمة تعني فهم مشهد الطبيعة، أعتقد.

ليلاً ذهباً لأنام فوق سرير خشبي كبير منصوب كمنصة في باحة أحد المنازل في البلدة الصغيرة "عامودا". أعرف هذه الأسرة في الهواء الطلق من خلال وصف سليم بركات، لكن هذه هي المرة الأولى التي أرى فيها سريراً كهذا في الواقع. وإنها المرة الأولى التي أدرك ما يعنيه التطلع عالياً إلى السماء الليلية من فوق أحدها. أحاول أيضاً أن أفهم مشهد السماء، مليارات النجوم والمجرات، لكنني أخور. غموض بعض الأشياء لايسبر كنهه، تماماً مثل أدب سليم بركات. ربما هذا هو الجمال؟ كلماته تشع مثل اليراعات في الظلام الذي يحيط بي، مبهمة وفتانة في الوقت ذاته. لاأستطيع سماع بنات أوى، وهي تعوي في هذه الليلة، كما تفعل في روايته "الرّيش-1990"، حين تغوي البطل "مم"، لينسل من سريره ويتجه إلى العراء. هناك يتحول إلى ابن أوى، ممثلاً بذلك التوحد الرمزي الأبلغ مع الطبيعة والترسيخ المؤكد النهائي للغريزة. لكن هذه قصة أخرى - وترجمة أخرى. مع ذلك فإن مشهد الطبيعة هو نفسه.

الترجمة عن الإنكليزية: عبدالرحمن عفيف

كوالثة نوري

عليك بالصلوات... حين تدخل إليه!

قبل أكثر من خمس عشرة سنة... كنت قد حشدت الكثير من القراءات منذ سنين تعلّمي الأولى للقراءة والكتابة.. ابتداءً من الأميرة النائمة، مروراً بألف ليلة وليلة، وأنين السياب، الذي أّقنعني في سنين مراهقتي بأنني لن أعيش سعيدة أبداً، طالما أصررتُ على مشروع الكتابة، ونازك التي كنت أحسدها لأنها لم يكن لديها أخ مقتنع بؤاد البنات في عراق الخمسينات والأربعينيات. ثم الماغوط الذي تعرفتُ عليه عن طريق فتاة كردية لم تتجاوز السادسة عشر، وهي تعدني بأنها ستهديني كتاباً شعرياً لم يسبق له مثيل!! ودرويش وإيلوار ورامبو ووايلد.... الخ.

والمناقشات الحادة بين صديقتي في المدرسة الثانوية في كركوك حول نظريات فرويد وماركس ولينين - الذي تم إزالة تماثله هذا العام في إحدى ساحات المدينة التي أعيش فيها الآن -!

وفي خضم تذبذبي بين الكتابة من الكردية إلى العربية، وتوتري كصبيّة، كانت ترى بأن الحياة أكثر من وجه أنثوي وأناقة أو شهادة عليا، والذي لم يكن يستوعبه معظم المجتمع الذكوري المغلق في الموصل (حيث دراستي الجامعية)، أو في مدن عراقية أخرى... وبين قلق عائلتي في مدينة كركوك، حين تخلي أخي الكبير (الذي كان الحافز الأول لي للقراءة والكتابة والتوق للاختلاف والخلق)، عن كل شيء ليلتحق بالنضال في الجبل ضد النظام الفاشي، وتركنا تحت رحمة أخ يؤمن كما كل القريشيين في عصر هبلي (نسبة إلى هُبل) بالوَأد. كانت حياتنا بعد ذلك عبارة عن رعب وقلق يومي مخافة أن تعرف أجهزة الأمن القمعية، كان ذلك كفيلاً بايجادي اليوم مع عائلتي في إحدى المقابر الجماعية المكتشفة.

بين الطريق المقفر من كركوك إلى الموصل، والذي يستغرق ساعتين بالسيارة، وكل هذا الكم من السواد والسوداوية التي كنت أحملها من كركوك، وانغموض حولي في كل شيء، والمجهول الذي كنت أترقبه، قرأتُ سليم بركات.. كنت أحمل معي المجموعات الخمس في حقيبة صغيرة في صيف عراقي قانظ، و(لنكتمل الصورة) كنت في باص من نوع (ريم) وهو باص لا علاقة له بريم البراري!! العراقيون وحدهم يعرفون هذا النوع من السيارات المتهاككة بعد انتهاء حرب إيران والعراق.

كان "ثامر معيوف"، وهو كاتب وقاص عراقي معروف من الموصل، قد أؤكلني بحمل خمس نسخ من المجموعات الخمس لسليم بركات من مكتبة صغيرة جداً في كركوك، كان يملكها الكاتب المبدع - رحمه الله - "محمود جنداري"، وهو من "الشرقاط"، المدينة الصغيرة التابعة للموصل، وصاحب المجموعة القصصية المستغزاة "مسابط الالهة"، الذي سجن لسنتين، إذا لم تخنّ الذاكرة من قبل النظام السابق، بتهمة التعاون لقلب النظام، حين حاول مجموعة من معارفه الضباط للتخطيط لتلك العملية، والذين أعدموا طبعاً دون محاكمة!.

بدأت بتصفح الكتاب في السيارة... لم يمرّ علي الاسم أبداً من قبل، ولم أكن أعرف من أي جحيم آخر هو... هاته عالياً... هات النفير على آخره... لديرام وديلانا!!، الجندب الحديدي... لشمدين..،

أسماء أماكن غريبة وحيوانات وسموات.... بحثت في الغلاف عن إشارة إليه.. عن بلده، عن ربه لم أجد شيئاً!

وبدأت ثانية.. أقرأ... أقرأ.... وأقرأ، ومن هناك كان البدء الحقيقي لي مع "الكلمة"، وأصبحت الكتابة واللغة العربية عالمين لامحيد لي عنهما للتعبير والخلق والتحليق في الفكرة والمعاني، في محاولة للوصول إلى فهم الإنسان الذي يحاول أن يكون بؤرة الكون.

قد يأخذ البعض علي في بداية كتابتي هنا سرداً لما لايمس سليم بركات، ولكنني كنتُ بصدد تحديد المعايير والفضاءات التي خرجتُ منها، وتعاملتُ معها، وكما كان ضرورياً وملحاً "سليم بركات" ووجوده هناك لتحديد مسار ماكان سيؤول إلى هنا، لولاه.

سألت "ثامر معيوف" عنه، وكأنني أسأل عن دهشة لن تنتهي أبداً: عن أي جحيم يتكلم؟!، ولماذا يستخدم أسماء كردية؟، وأية لغة هذه؟؟، وأتذكر بأنه لم يتوقع أن أفهم هذه الطلاسم والفراسخ وأنا الصبية التي أحمل في وجهي ملامح مدللة. لذا أسهم في إثرائه بعد ذلك بروايتيه: "الريش" و"فقهاء الظلام".. الذي كان مختلفاً وأسراً بقصة الريشة التي تتفد البطل من الانتحار، لأنه دخل في إشكالية السؤال والدهشة حول سبب وجوده في قاع حقييته. كان لذلك درس كبير لي في إيجاد الاشكالية حول الوجود والجغرافيا والتاريخ، قبل أن أستسلم لقنوط حول أية فكرة حياتية أخرى!

الروايتان عرفتا لي على تاريخ لم يكن مسموحاً لنا في كركوك، كأكراد، الحديث عنه أو إيجاد أية مكتبة تتجرأ على عرض كتاب تاريخي بحث حول الكرد أو كردستان، حيث كان وجوده في مكتبة بيتك في حملات المdahمات والاعتقالات لبيوت الأكراد، قد يأخذك في غياهب السجون واللاعودة. ولم نكن قادرين للسفر إلى مدن كردستان الأخرى، إذا كنا من هذه المدينة كمحاولة يائسة مصاحبة لسياسة التعريب القسرية والاقصاء والابادة.

أصبحتُ كتب سليم بركات قرأني الخاص في لغة الأدب... عالم دخلته وأدخله لأصلي، قد لاأكون بعد صلواتي تلك مقلداً أو حتى مجاهداً في الاقتراب من أسلوبه الباذخ في كل شيء. والذي يدخل بغير هذه الروح إلى عالم سليم بركات، سيخرج كافراً به وقلقاً حول نفسه عن أحقية وجوده! بينما الذي يدخل بنية الصلاة سيخرج هاتفاً بأن هناك عالم ثالث لنا، وليس قبل وبعد الموت فقط... عالم لا يصلح إلا لمصلين في رحاب الكلمة. اليس الغواية في قراءة ما يكتبه الآخر هو هذا؟

إما أن يكون نفيري عالياً أو لا...!!! علمتني قراءتي لسليم بركات، ألا أكون نصفاً أنا... أو نصفي الآخر! وأن لأأرضي عن نفسي الكاتبة، ومهما قيل أو كتب عني، فلن يرضي ذاتي الباحثة عن الدهشة.. لأقول بأنه الوحيد الذي أثرى في هذه القناعة، ولكنه أثراني في مكان وزمان معينين وخرجين، واستمرت معي في كل مكان وزمان، حتى لو كنت في طور الدعة والسكون، أو في طور الجنون واللامكان.

لقمان ديركي

تعال إلي، ياسليم بركات

يخطر على بالي سليم بركات دائماً، في كل الأوقات، على عكس التصور الغريب، أننا إذا ما أحببنا شخصاً، ثم وجدنا أنفسنا دونه نكرهه، هذه هي مشكلة سليم بركات مع العالم!!، إنه شخص - كأي مبدع عظيم - لا يجني في النهاية سوى الكراهية.

لقد تعلمت من سليم بركات وتأثرت به، بل - لولاه - لما قررت أن أكتب، كان قديسي الشخصي، وكنت أخاف عليه من الآخرين، من حذقاتهم وملاحظاتهم، وكنت أدافع عنه وأبهر الدرب لقراءته وأشيع نصه كما لو أنه نصي، في يوم لم يكن لدي نص أواجه به الآخرين، أو أقترحه للآخرين، كان سليم.. أخي وأبي وحبيبي وصديقي.. ونصي الشخصي.

ومرت الأيام، متسارعة، ووجدت نصي الشخصي بعيداً عن سليم بركات فغرقت به.. ونسيت سليم بركات، نسيت وقوفه إلى جانبي، ومساندته اليومية لي، وغرقت في لقمان ديركي بنرجسية بالغة.

كان يوماً شتائياً، وكنت في الخامسة عشر من عمري، عندما قرأ لي عبد الباسط شذرات من سيرة الطفولة، ومن يومها كنت القارئ الذي يبحث في مكتبات حلب عن كتب سليم بركات الأخرى، ومن ثم قرأت سيرة الصبا، ولكن الأمر لم يتوقف هنا، تابعت، قرأت قصائده، وسحرت بالجمهرات، إنه الساحر، ساحري، إنه الشاعر، شاعري، وبدأت حلمي، كتبت، ولكن لم أكن أعطي الآخرين نصوصي، كنت أعطيهم نصوص سليم بركات.

صرت معروفاً في السابعة عشر من عمري بسبب قصيدة.. وقصيدة أخرى.. في الجامعة، ولكني عرفت أكثر بعشقي لشاعر غريب الأطوار وغريب الطرق، وغريب النص، إنه سليم بركات، نوامي الذي فرض نفسه علي.

فمن المقابلة الأولى مع الشاعر علي الجندي، قال لي، في مقهى السباحي بحلب: "العمي.. ذكرتني بسليم بركات"، وكنت قد قلت في قصيدة حب مرة، بعد ذلك بسنوات: (أكرهك، لأنني مجرد شخص يذكر الآخرين بك)، هل كنت أكتب عن حبيبتي أم عن سليم بركات؟!..

يفنخر الشعراء ويعتزون بصوتهم الخاص وطريقتهم الخاصة، ويكرهون بداياتهم وكل الشعراء والكتّاب الذين أثروا بهم، ولربما دخلت لفترات في هذا المستنقع، وتجاهلت معلمي الأول.. سليم بركات، بل وفي غمرة أوهام شهرتي لم أذكر سليم كثيراً، ولكنني.. ذكرته. اتصل بي نوري الجراح وطلب مني شهادة عن سليم، اتصل بي من قبرص إلى بار في دمشق.. مرمز، كنت منتشياً، قال: إذا لم ترسل لي شهادة عن سليم بركات فسأزعل، قلت (لن أكتب شيئاً عن هذا الرجل)، لقد تحدثت عني بطريقة سيئة في باريس وأنا أحبه.. لذلك لن أكتب عنه لأنني لأريد أن أكتب ضده فأنا أحبه، قال نوري: إذا أكتب ما تشاء حتى لو ضده، قلت: لا.. لست سافلاً حتى أكتب ضد من أحب ولكنني لن أكتب، وضعني نوري في خانة صعبة عندما قال: (لن أنشر الملف عن سليم دون شهادتك.. وأقل الخط)، وكتبت.. (سليم بركات.. معلمي الأول)..

التقي بأناس كثيرين، وهناك من هم أصدقاء قدامى لسليم، والله العظيم.. يسألونني عنه؟!.. حتى محمود درويش قال لي: (هل تتواصل مع سليم)؟!.. ما السر؟!.. لا سر.. على وجهي هناك ما يعرفه أصدقاء سليم حصراً.. وعلى وجهي يرون بسهولة.. حبي الكبير لهذا الشاعر الإستثنائي والخاص والعظيم، على وجهي يرون كل هذا، فلماذا يسألونني؟!..

بقي ديواني المكتوب عام 1988 - 1989 أسير بيتي، رغم أنني نشرت معظمه في المجلات والجرائد، بل ونشر كاملاً على دفعات في القدس العربي، ونشر سليم قسماً في الكرمل، وهو كتابي (شخوص الممالك الزائلة)، طلب سليم مني شيئاً لأنشره في الكرمل بجملة مقتضبة (أرسل لي من شعرك لنشره في الكرمل).

وأرسلت له قصيدة ولكنه لم ينشرها، ثم طلب مني أن أرسل له كتاباً كاملاً لينشره ضمن منشورات بيسان وقتها، فأرسلت له الكتاب، ولكن الدار توقفت، بينما نشر سليم بعضاً من الكتاب في الكرمل، ولكن.. كلمة واحدة.. أريد قولها، في هذا الكتاب كانت هناك آثار سليم بركات.. وأن ما اختاره للنشر كان بشكل متعمد وواع من النصوص التي لم أكن متأثراً فيها به، في تلك اللحظة.. أحسست بحبه لي.. وبرسالة واضحة وعظيمة (يجب أن تكون لقمان ديريكي.. وستكون)، ومن يومها.. نسيت سليم بركات!!!!..

الآن.. بعد أن قررت أخيراً إصدار كتابي شبه الأول (شخوص الممالك الزائلة) ضمن أعمالتي الشعرية، تذكرت سليم، قرأته بين سطور الكتاب، وقرأت تأثيراته بي، وتذكرته من جديد، وتذكرت كل من سألني عنه، وتخيلته في ستوكهولم، ربما ليس سعيداً، ربما ليس حزيناً، ربما هو هادئ، ربما هو غاضب، ولكنني تذكرته، وكان محمد عفيف الحسيني الشاعر الكردي السوري المقيم في السويد، والذي يحب سليم كثيراً على ما أعتقد، قد طلب مني أن أكتب شهادة عن سليم ضمن ملف في مجلة "جلنامة"، وكنت قد صارحت محمد عفيف ببعض الأشياء سابقاً، منها.. أنهم يؤلهون سليم بركات إلى درجة أصبح فيها مكروهاً، والمؤلهون هم حفنة من الأكراد، الذين وجدوا في سليم ضالتهم وطوطمهم، بل وحولوه إلى تابوه، ربما حبا به وربما.. إلخ.

الآن أقول لأخي وصديقي محمد عفيف (سأرسل لك شهادة عن سليم بركات) بعد أن كنت قد أجبت (الكتابة عن سليم تحتاج إلى صفة)، الآن أكتب، ولكن ارفعوا عنه الألوهة التي قتلتموه بها، ارفعوا حبكم وكراهيتكم عن سليم، وتعاملوا مع هذه الموهبة العظيمة كما هي، فهو ليس بحاجة لحبكم المريض، ولن يتأثر أيضاً بكراهيتكم المريضة.

(حين تحن إلى المكان طويلاً

لا تعد إليه

حين تحن إلي طويلاً

اقتلني

ماذا ينبغي علي كي أشرح المسألة

ماذا ينبغي علي المكان الذي يمكن تعود إليه؟)

هذا المقطع أكتبه من ذاكرتي، وأنا متأكد أنني لم أخطيء بحرف فيه، فإذا أخطأت فعذري هو أنني أرفض الكتابة عن سليم بوجود مراجع أمامي.

أمين صالح

عن سليم بركات أحكي

لن يمسك الشغف بالجميل سليم بركات، بلغت الأسرة وصوره الأخاذة، بكانتاته وأشيائه التي تستمد وجودها من معطيات الواقع ومن ينابيع المخيلة، من تجليات الظاهر ومن غموض الخفي.. لن يمسك الشغف بكل هذا ما لم تفتح حتى آخرك، حتى الطرف القصي من مذك، حتى الحد الأخير من صبرك واحتمالك، على العوالم التي تخلقها لك، لك خصوصاً، مخيلة سليم بركات وذاكرته وأحلامه وألغابه وتاريخه ووعيه ولاوعيه.. تخلقها برشاقة ساحر وغموض شاعر ودعشة طفل ودهاء حاو ودقة جغرافي وغبابة عالم.

ماعليك إلا أن تدخل، من باب التطفل أو شرفة الفضول (هذا شأنك)، إلى بيت ليس كالبيت، إلى حقل ليس كالحقل، إلى بلاد ليست كالبلاد.. وسياخذك المكان إلى ما هو أشد بهاءً من البهاء، إلى ألق يصعق حواسك، ويأخذك الدهول إلى الدهول، والبليلة إلى البليلة، حتى لن تعود تعرف إن أنت في جنة الحب دليلك من دل ديرام وديلانا إلى الزوينة الأخيرة، أو كنت في معمعة الالتباس يحيط بك فقهاء الظلام مع قهقهات لها دوي الغياب، أو كنت مع أولئك الذين يتقاذفون الفجر كالوسائد.. لكن، حتماً ستحس بتلك الغبطة التي تجعل الدمعة تترقرق وتفيض، غبطة من يشعر بالامتنان لشخص لا يبخل بشيء مما أنعم الله عليه من موهبة، فيهب الآخرين شيئاً من المتعة، شيئاً من المعرفة، فيكون فرحاً.

هكذا حال سليم بركات معنا، هكذا حالنا معه، كلما قرأنا له نصاً، طفرت منا الدمعة امتناناً. وكل نفس شغوفة بالشعر تشفّ عن حب عميق، وحمد بالغ، لهذا الذي لا يكف عن إدهاشنا حد الثمالة منذ كتابه الأول.

فيض من الصور التي تتردّد من نص بالغ العمق والخصوبة، مفرط في تحولاته، مدهش في عاديته مدهش في غرائبيته.. وماعليك إلا أن تلتقط كل هذا مشهداً مشهداً، قطرة قطرة، لتجسّ العذوبة مرة، والتجربة مرة، والمعرفة مرة.

لنصه طراوة الخبز ورهافة العشب.. وباسل نصه كالماء.

كل ما عليك هو أن تقرأ مغمض العينين.. مثلما يفعل الحالم. عندئذ ستري ما لم تراه، سيري لك مفرداته مثلما يرمي القدر مصائر الكائنات كالنرد. وأحياناً - بلغته العجيبة - ينصب لك شرك المعنى، فلا يصعقك تأويل واحد، ولا تتجذك الاحتمالات. كل تأمل مفتوح على فضاء من الصور التي سوف تخلقها أنت بدورك إن اجتهدت وثابت ولم يعترك الالتباس.

لاتأتي إليه مدججاً بسكاكين النقد والتقييم والمقارنة. لاتأتي إليه لتسلط عليه كشافات الفضح وأدوات التجريح ومباضع التشريح. لاتأتي إليه لتثبت جداراً أو إخفاق، لتبرهن أو تدحض أو تقارن أو تمجد أو تسفه أو تُعلي من شأن أو تُسقط من شأن. لن يفيدك كل هذا. وأي متعة ستجد إن أدركت ظهورك للجوهر وشغلت نفسك بالظاهر، بما هو شائع ومبتذل؟

تعال مثلما يأتي الحالم إلى حلمه، بتجرّد من كل شيء.

كانك لم تقرأ شيئاً من قبل، لم تر شيئاً من قبل. كأنك تمرق كالسهم إلى أرض بكر، لم تطأها قدامك. كأنك تتهجى اللغة من جديد مثل طفل تبهره الكلمة لا المعنى.

المعرفة؟ ستجدها كلما خطوت. المعنى؟ أيضاً ستجده إذا أفرطت في الإلحاح. المتعة؟ وهل من متعة تضاهي هذا الوابل من الصور والقصص والشعر والكائنات والأشياء، والطبيعة التي تتقنص وتتناسخ وتتحوّل وتخلط ما مضى بما سيأتي؟

تعال، استمع إليه وهو يسرد فكاهاته وفواجعه، أنصت إلى ما يقوله عن تاريخ الكردي الباحث عن زمنه وهو ينثر - كالبدور - حكاياته وأساطيره، ناشداً العدل والحب في بقاع تمعن في رمية بصرى النفي والغياب.

أرّخ أهدابك، وأنصت إلى ما تبعثه مزاميره من شعر يأسر القلب ويغري المخيلة أن تجنح إلى العمل لتجتزح ما يعجز عنه العقل الكسول.

تواضع قليلاً، ودعه يشملك بترف لغته وطيش خياله وبلاغة تعريفاته. لن تندم إن أصغيت قليلاً أو تركته ينادمك قليلاً.

عندئذ ستعرف كم هي سخية وباهرة عوالمه التي يصوغها بحبر حائر بين منفى ومنفى، بدم يجفل في الوريد كلما مسته شرارة كتابة تهيب نفسها للخلق.

ستعرف أن وقتك الذي خصصته للقراءة، والتواصل مع نص غريب عليك، قد اكتنز بالرفاهة و بما لا يقاس من غبطة ولذة وإشباع. وسيكون هذا الوقت أغنى وأثمن من كل الأوقات.

دعه يأخذك مع "دينوكا بريفا"، التي تسوق - عارية - قطيعاً من بنات آوى، إلى جهة خالية من الشظايا.

دعه يأخذك إلى "أرواد"، حيث يسدل أطرافه فوق نهار يخذله الوقت.

دعه يسرج لك الأحناش ويرخي عنان الأرض ثم يعدو مثل شعاع يخفق إذ تخفق أنثاه.

دعه يأخذك إلى فراغ فحل به يصطاد جمهرة من الأشكال، أو يصطاد شعباً ذاهلاً عن شكله، وحيث كل وليمة شرك.

دعه يأخذك إلى "شمدين" الذي يميل على العشب، كمن يسمع تهليل الحجر الغارق في العشب ثم يهوي بمنجله على القوس الغامض.

دعه يفعل كل هذا وأكثر.. لن تندم، و لن تخسر شيئاً.

أمهله، أمهله.. كي يشعلك بلغة لا تخبو.

مع سليم بركات، نكتشف سحر اللغة وفتنة الصور وبهاء المخيلة وغفلة الكائن فيما هو يرتقي لاهياً سلالماً المأساة.

ابراهيم اليوسف

سليم بركات:

حامل جذوة الشعر، وشاغل الشعراء

تردّدت الى وقتٍ طويل، عن كتابة شهادتي، هذه، حول الشاعر والروائي الكردي سليم بركات. ذلك ليقيني أن أية شهادة، لا يمكن لها أن تفي هذه القامة الإبداعية العالية، حقها، بل لابدّ من تناول - هذا الاسم الاستثنائي- عبر بحوث، ودراسات، مستفيضة، متأنية، تتناول منجزه، وهو المبدع متشعب الإبداع، شعراً، ونثراً، ورؤى!

بدهي، أن الرّاعيل الأوّل من المثقفين الكرد، وجد فراغاً، مؤسفاً، بل انقطاعاً معرفياً، مذهلاً، عن بدايات الثقافة الكردية، نتيجة انهيار أجيال عديدة، على مدى قرون، بالثقافة الإسلامية، التي ستسمّى لاحقاً بـ "العربية الإسلامية"، والتعامل بروح عدميّة، من قبل كثيرين منهم تجاه خصوصيتهم، ممّا أدّى إلى تشرنقها، نتيجة حالة الجُزّ عليها، ومحاولة أمحاء خطوط رئيسية، من ملامحها، وهو ما كان يدفع إلى القفز من قبل هؤلاء، للوقوف - إزاء حالة التغيب العارمة لثقافتهم - عند أسماء البديليسي، نثراً، بابا طاهر الهمذاني، شعراً-، ومن ثم الجزري والخاني، والتوقف عند اسم جكرخوين، كطفرة إبداعية، معاصرة، هذا إذا لم نضع في الاعتبار الأسماء الإبداعية اللامعة، الموازية، وذات الحضور الفاعل، في أجزاء كردستان الأخرى!.

هذا الانقطاع، دفع بالرّاعيل السابق علينا، ومن ثم برعلينا من جيل الثمانينيات الشعري إلى محاولة البحث عن أسماء كبيرة، لها ثقلها الموازي للأسماء ذات الحضور، عربياً وسورياً، للاستظلال تحت أفيانها، وهو ما جعلنا نعوّل على الكتابات ذات النكهة المانزة لسليم بركات، الكثير، ونجد فيها ضالّتنا، لاسيّما أنها كانت تفوح برائحة تمت إلينا بأواصر كثيرة، وتلامس أسئلة هائلة خبيئة بين جوانحنا، دون أن تستعصي على سوانا في مابعد، مادام يقيم جسور تواصله معها، حين تكون بين يدي قارئ، آخر، له ذائقته الخاصة، حتّى وإن لم يسمع ببني جلدته، من قبل، لأنّه ما أكثر من صرّح من مبدعي العرب والعالم، بأنّه عرف الكرد، وجبالهم، وحجلهم، وينايعهم، وماعزهم، وكواكبهم، من خلال سليم، سفير ذويه إلى جهات الخريطة، وحوزي القصيدة ذات التضاريس الخاصة، لدرجة أننا أطلقنا على كتابه "سيرة الصبّا" في مطلع شغفنا بالقراءة، ونحن نتداوله كرسائل عشق سرّية، بـ "إنجيل الشمال" هذا الكتاب الذي سيتساق، وما تلاه نثراً، مع نصّه الشعري المؤسّس، متوازيًا معه في التأثير، ممارساً سطوته الهائلة على نتاجات جيل كامل، من خلال اللغة الجديدة، التي ستتأسس على أنقاض لغة مستهلكة، سادت خلال العقود السابقة على سبعينيات القرن الماضي في القصيدة العربية، بشكل عام، والسورية منها، على نحو خاص، رغم ما يضح فيها ضمن أطر محدودة من روح التجديد...!

هكذا، نساماً، تعاملنا مع اسم سليم بركات، لاسيّما عندما دعّتنا مواظباتنا اليوميّة على النهل من كتاباته، في لحظة ظمًا، منهكة، لتمييز خصوصيته، بل التوقف على العلامات الفارقة بينه،

والأسماء المشغولة بنوسانها بين حذّين أقصيين: الماغوط في شفافيته المفرطة المدهشة، وأوديس في غموضه الجمالي المبالغ، ليكون نصّ سليم بركات ذا خصوصية حقيقية، أخذاً برقعة ملامحه الذاتية، من عمق تجربته الحياتية، والإبداعية، وأما روحه، دون أن يغرق في تخوم سواء، واثقاً من مشروعه الشخصي، عبر مختلف الأشكال التي سيعبر من خلالها.

إن مثل هذا الانبهار الهائل، من قبل كوكبة من أسماء جيلنا الجديد، باسم سليم بركات، دعنتنا لأن ننسكن إلى حين، في مناخاته، كي يتحرّر بعضنا، ويرسم صدى صوت أعماقه الخاص، ويطلّ آخرون ممّا تحت سطوة هذه المناخات، وكأنهم يتنفسون برئة هذا الشاعر، مقتفين خطاه، مكرّرين بيبغائية، حتّى معجمه، أو مكتشفات منجمه اللغوي، كما أقول، ناهيك عن طريقة رسمه للصورة، وإشادته عمارة النصّ من قبله، وهو يعمل بإزميله الخاص في برونز اللغة، وعاجها، بحذق ومهارة غير مسبوقين البتّة.

ضمن مثل هذا الفهم لسليم بركات، فإنّ هذا الشاعر الذي قام بقلب الرؤى الشعرية لدى أكثر من جيل، تلاه، بل وواكبه، تمّ تناوله من خلال منظورين متضادين، أحدهما إيجابي، وثانيهما سلبي، تراوحت بين قطبيهما نصوص الشاعر الواحد، أحياناً، ومن ثمّ مجمل نصوص هؤلاء، بطريقة مثلى، وهو ما دعا لأن يكون حضور اسم الشاعر سليم بركات إثراءً حقيقياً، لقصيدة الشاعر الكردي المكتوبة بالعربية، هذه القصيدة التي يعتمد بعضهم على الشطب عليها، مادامت لم تكتب باللغة الأمّ، نتيجة عجز إبداعيّ لديهم، أو نتيجة فهم مغلوّط من قبل من لا يريد النقاط الخصوصية الكردية الطافحة في النصّ الأدبي الكردي المكتوب بغير اللغة الأمّ، ولید مرحلة ذات طبيعة معروفة من سياسات إلغاء الآخر، وإعدام ثقافته، والذي جاء - في الأصل خارج الحاجة الجمالية الفنية - تحدياً كبيراً لكل ذلك، بالرغم من توسله لغة أخرى، وليكون عدم فهم كل هذا، ومحاولة التنكر له، وإمحاءه، خيانة إبداعية، وقومية في آن واحد، أرجو أن أنتطح - بل وسواي - لتناوله قريباً، لتفنيذ خطل يروج له بعض قاصري النظر، هنا وهناك، في هذا المجال.

وحقيقة، إنني كثيراً ماأسأل نفسي، إزاء آية مراجعة ذاتية لمنجزاتي الكتابي - ومعذرة عن المصطلح- على مدى ربع قرن، ماض: ترى ماالذي يبقى لكثيرين - وأنا من بينهم - فيما لو استرجع سليم بركات ماله في قصادنا؟، وإن كنت سأعالي - قليلاً- في مثل تقويم، كهذا، منطلقاً من سطوة نصّ هذا الشاعر، وأبوته الإبداعية، ربّما لجيل كامل، أو أجيال متتالية من اللاحقين لتجربته الإبداعية، حتّى وإن راح بعضنا يتمظهر بغير ذلك، دون أن يتمكن من التخلص- تماماً في أقل تقدير - من هذه العقدة، التي لم تكف تأثيراتها علينا، بل تجاوزتنا إلى سوانا، من الشعراء غير الكرد الذين قرؤوه، وما أكثرهم....!

من هنا، إنّ سليم بركات، في ما لو كان بحق، كما قلت عنه، قبل أكثر من عقد ونصف، علامة فارقة في القصيدة السورية، فهو، بالثالي، الشجرة الأكثر اخضراراً، وعلواً، في حديقة الشعر الكردي المكتوب بالعربية، بل والشعر السوري، والعربي بعمامة، مادامت تنصّت إلى بوح داخلها، بعيداً عن الشعر، إلى جانب أسماء قليلة إبداعية، هي الأكثر حضوراً في خريطة الشعر الكردي، ضمن هذا الحيز الزمكاني، وهو مايسجل لهذه التجربة، في الوقت نفسه، عالميتها، ممّا دعا واحداً مثلي كي أتجاوز، وعبر دافع الحب، حدود أيّ بروتوكول، لترشيحه مع صديقي الشاعر شيركو بيكس، في سياق تقديمي لحوار مع الأخير في مجلة العربي 1993، لجائزة "نوبل"، هكذا، وهو رغم سداجة الطرح، لينم عن تلك الغرادة التي يحتلها هذا المبدع في وجدان المثقف الكردي، الذي وجد في هذا الاسم الإبداعية، مدعاةً للتباهي، إزاء حالة استلاب، يومية، تأكيداً على مدى إمكان

الحضور الإبداعي للكردي، فيما إذا أتاحت له ظروف الكتابة، هذه الظروف التي انتزعها سليم خلال مغامرته بالكثير، ومن بين ذلك تذوقه علقم المنفى، كي تكون قصيدته سليمة كروحه. وأخيراً، أكرّر ما قلته في استهلاكة هذه الشهادة، حول عدم إمكان شهادة عابرة، كهذه، عن الإحاطة بتجربة إبداعية، فريدة، فذة، متألفة، ذات أكثر من بعد، سواء على صعيد تقويمها، من داخلها، أو من خلال تأثيراتها المختلفة، للاحتفاء بها، إزاء المحاولات المستميتة التي نشهدها من قبل سدنة النقد، والإعلام، العربيين الرسميين، بغرض تهميشه، وإقصائه - للأسف الشديد - انطلاقاً من رؤية ضيقة، تجاه الكردي، شريك الجغرافيا، والتاريخ، والإبداع، على حد سواء، وهو في عمقه اعتراف يبين من قبل هؤلاء أنفسهم، بعلوّ قامة هذا المبدع الكردي.

بشير البكر

فراة سليم بركات

شعرتُ للوهلة الأولى حين قرأتُ سليم بركات أنه كاتب فريد. كنتُ في سن يقبل التأثير السريع، لكني، رغم ذلك، أحسست بكتابة مختلفة حين وقفت أمام قصائده الأولى في ديوانيه: "هكذا أبعثر موسيسانا"، و"كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضاً". وقد وجدت من بين أبناء جيلي وتجربتي الشعرية في سوريا ولبنان، من يشاركني فرح ولذة هذا الاكتشاف. شدنا سليم وأقنعنا لأنه أبعدنا عما تعودنا عليه، وأخذنا نحو منطقة غير مألوفة في الكتابة والتعبير.

لم يمض وقت طويل حتى ترسخ على نطاق واسع صدى هذين العاملين، واكتشف غيرنا من كتاب الأجيال الجديدة بأن هذين العاملين مختلفين، عما كان يكتب وقتذاك في كل المنطقة، وأننا إزاء شاعر فريد. ولا اعتقد أنني أكشف سراً حين أقول إن سليم بركات أحدث من خلال هذين العاملين صدمة شكلية لم تأخذ حقها من الدرس، لكنها تجلت في التأثير الذي تركه على عدد من مجاليه، والأجيال الشعرية اللاحقة وحتى السابقة.

يمكن النقاط نبض تلك الصدمة الشكلية من خلال اللغة الجديدة، التي غسلت نفسها من حمولة الاستخدام المديد. وجدنا أنفسنا فجأة أمام لغة خاصة، طليقة، حررت نفسها من قداسة الماضي. تريد أن تقول ما يخصها بالكتابة فقط، من دون هوامش إضافية، حرة ومتفجرة في جميع الاتجاهات، لاتلقي بالاً لتداعياتها القديمة، لأنها تكلم العالم، وصادرة عن رؤيا جديدة وخاصة. وهي كما يقول فاليري "في كل قصيدة عظيمة، قصيدة ثانية هي اللغة".

كان ذلك يرمز في تلك اللحظة إلى انشقاق جريء عن السائد، وخروج صريح عن النص الشائع في الكتابة الرسمية العربية، المنضوية في السلطة والمعارضة. ولابد من ملاحظة أن صدمة سليم، لو لم تأت في هذا الوقت لما لقيت نفس التجاوب، لقد كان القارئ جاهزاً لالتقاط ذلك الحجر الذي قذفته اليد المجهولة.

لأريد أن أضعه بهذا مكان أحد، لكن يكفي أنه أحدث النقلة الكبيرة بين جيلين أساسيين في القصيدة العربية الحديثة. كما شكل علامة فارقة في تجربة جيل السبعينات الشعري في سوريا ولبنان، لأنه ذهب أكثر نحو تحديث الشكل، في سياق جيل يعود له الفضل في وضع القصيدة العربية المعاصرة في درب الحداثة.

من هنا لم يبد على سليم اطلاقاً، أنه ينافس أحداً، بل أكد سياقه الإبداعي أنه كان لا يتحدى إلا نفسه. كان مفرداً من السرب، لا يتطور إلا من خلال النظر إلى نصه، لذا صار من أصحاب المنجز، أي أولئك الذين يشتغلون على النصوص بحرفية عالية ورؤية، وأشار أكثر من حاسة. إن شرط الفراة هنا، هو أن بركات خرج من التقليدية والتشابه، وخطى نحو انفصال، حيث صنع لنفسه أثراً مستقلاً يقبض على لحظته الخاصة، فلا يكون تقليداً أو صدىً لأحد، أو حتى صوتاً يكرر نفسه. لقد أصبح ارتباطه بالكتابة العربية ارتباط خلق وكشف ومغامرة وإضافة، ووعي شامل لقوانينها، وليس اجتراحها كما هو دارج لدى غالبية مجاليه، الذين كانوا سجناء واقع الثقافة

المغلقة، عدا أنهم لم يكونوا مشغولين بالتخطي، وإعادة النظر بأشكال شعرية ورثوها، أو صارت مثل الأصنام مفروضة عليهم.

لا يعيش هذه الاشكاليات إلا المبدع الحقيقي القلق المهجوس بالتغير، الذي يعرف أن تطور الشكل الشعري عمل شخصي، وهو شرط للحياة في العصر.

وتأخذ فرادة بركات معناها مما راكمه على صعيد المنجز الابداعي الخاص. منذ البداية كانت له لغته الخاصة وأجواؤه وصوره، لذا ليس مصادفة تحوله إلى مرجع لدى مجاليه، وحتى بالنسبة إلى من سبقه من الرواد. تمكن من خلال التأسيس الخاص وقدرته على ارتياد أفاق المغامرة كسر القاعدة النمطية، التي تقيد الابداع بتقسيمات الأجيال. وبرهن على أن الابداع الشعري لازماني في جوهره، والأجيال لاتلغي بعضها بعضاً، بل تكملها أو تتجاوزها.

ولعل أهم ما يميز تجربة سليم هو الاخلاص للذات، وعدم التردد في طرح الأسئلة الشخصية. بدأب يشبه شغف وصبر علماء الآثار القدامى، مارس التنقيب المتأن في الذاكرة الكردية المتروكة، والممنوعة من مكان خاص تحت الشمس. سليم مسافر فذ لا يتعب من الرحيل في أقاليم العالم الداخلي، وهذا ما تجلى أكثر في أعماله الروائية والنثرية. رجالة قابض على لغة اشراق، حيث أصبحت الجملة التي يقوم عليها النص خارجة من دائرة البلاغة المألوفة، تقوم على شيفرات لغوية لاتقف عند حدود للتجريب.

إبراهيم عبد المجيد

الفتنة بين الشعر والسرد

التقيتُ سليم بركات مرة واحدة، وعلى عجل، زمان، في بغداد، أظن عام 1987، أو 1988 لا أذكر بالضبط، في مهرجان المربد. لحظة تحدثنا فيها، قلنا كلمة أو كلمتين، وأسرع هو الذي بدا متعجلاً جداً، ولم يعرف حتى الآن، طبعاً، وفتت أتامله وهو يسرع وابتسم. بدا لي أنني لن أراه ثانية. بدا لي مثل ريشة ستحملها الريح. واندھشتُ من ذلك الكائن المتعجل كيف كتب فقهاء الظلام بكل هذا الثاني والعمق والدقة. ولم يطل البحث عن اجابة. إنه الشعر. شعر سليم بركات الذي كنت أتابعه في الكرمل، فيفتح لي أبواب الغموض والحيرة. والذي يبدو لي دائماً خلاقاً للشعراء أو لمعظمهم، لا يحتفي بما يفلقنا مما حولنا في هذا العالم الذي غلبت فيه السياسة والانكسارات الروحية على حياتنا. فهو كشاعر ابن الأسئلة الأولى. أسئلة الوجود والعدم. أسئلة الانسان في دهشة البكر خافياً خلف سطوره الشعرية ثقافة كبيرة، معلناً عن طفولية مدهشة ورغبة أسطورية في فض سراديب الروح.

قرأتُ بعد ذلك لسليم بركات (الريش) رواية الفذة، وأكثر مما حدث في فقهاء الظلام، اهتزتُ روحي. من أين يأتي سليم بهذه القدرة للسيطرة على السرد الروائي وتفجير طاقته الشعرية في المعمار وفي رسم الشخصيات وفي حركاتها، لافي لغة السرد؟ فتنتني هذه القدرة التي تفصل بين الشعر كسرد وبين شعر الرواية كعمارة أو بنيان. ذلك أنني كثيراً ما أقرأ للذين يكتبون الشعر والرواية معاً، فأجد الكاتب مستسلماً للشعر في لغة السرد الروائي أو غير قادر على فصل لغة الشعر عن لغة الرواية. الأمر عند سليم يختلف، فهو يعرف أن لغة الشعر إذا تسلت للرواية تنقلها وتجعلها كلاماً جميلاً حقاً، لكن لا يفضي إلى شيء. عند سليم، كما قلت، الأمر مختلف، فشعرية رواياته تأتي من معمارها وحركاتها، أما كون اللغة محملة بالصور، والدلالات فلكونه يكتب عن عالم بكر. شخصه وتلاله وجباله وأنهاره. فردوس مفقود. حتى عذابات الشخص وخصاراتها، تلحم بالعلاقة مع الوجود في تجلياته المكانية. وبالنسبة لي. على المستوى الشخصي. كانت (الريش) أحد أسباب خروجي من حالة آلام الممت بي عام 1990 بعد ضرب العراق، نتيجة العمل الذي لم يكن له معنى: غزو الكويت؛ كنتُ وقتها أشعر أن أبواب الكتابة قد أغلقت، وأنا دخلنا في خيبة جديدة، ستقضي على كل أحلامنا أو أوامنا في الحقيقة، ثم أخذتني الريش التي لا علاقة لها بذلك كله، أخذتني على مخمل هادئ إلى سحر الكتابة، وأعطتني قوة وأملاً على الكتابة من جديد، فكتبتُ رواية "قناديل البحر"، التي هي أيضاً لا علاقة لها بالريش من أية جهة، إلا امكانية العودة إلى سحر الابداع، وقلتُ هذا الكلام في مقدمة الطبعة الأولى للرواية، وكانت هذه هي المرة الوحيدة التي كتبت فيها مقدمة لعمل لي. .. وهكذا قراءة سليم بركات يمكن أن تتقنا دائماً، وقراءته أكثر من مرة، يمكن أن تعطينا القدرة على تجاوز ما هو عابر ومحيط في عالمنا وما أكثره!، ونحن دائماً مع سليم في فردوس الأسئلة الأولى، ومكان رواياته في الابداع العربي قائمة وقيمة، سيصمد دائماً للزمن صمود الفرح الجبلي في وجه أحزان الأرض.

عقل العويط

عملة صعبة، هي تجربته

لن أكتب مديحاً في سليم بركات. هو لا يحتاج إلى مدائح. جلّ ما ينبغي فعله حيال كاتب كهذا الكاتب، أن ندعو المهتمين بالأدب، قراءً وكتاباً وشعراء، إلى قراءة أعماله، لا كـ "واجب" إنما كتحية ذات مغزى.

ما أكتبه الآن، إن هو سوى شهادة ذات مغزى. لأنها شهادة صادقة، وفي راحة النهار، وليس فيها سببٌ أو مكان للمبالاة ولا للمجاملة ولا للإنشاء الكاذب.

سليم بركات شاعر وكاتب مستحق. وهذا أقوله من دون أن أكون في حاجة إلى "تغطية" نقدية، وتنظيرات متفلسفة، بهدف "إقناع" القارئ بالحجج الدراسية الدامغة والذرائع الموضوعية. فالشاعر والكاتب، إذا كانت هذه حاله مع قارئه، وأياً يكن، ينبغي المنادة باسمه، على رؤوس التلال. فهو يكون أو لا يكون.

سليم بركات، تنطبق عليه هذه المعادلة غير القابلة، في رأيي الشخصي المتواضع، للالتباس. لأن أدبه ليس يقيم في النوافل، إنما في اللبّ والجوهر من الكتابة الأدبية.

في اللغة، لافي سخاء ترهاتها.

في لغة، هو صاحبها.

شاعر وكاتب لغة، هو سليم بركات.

لأجل هذا السبب الجوهري، لا أتردد في أن ألقيه، حيث تذهب به هذه اللغة. وهي غابة. بل لعلها أكثر من غابة: مجموع غابات لا يضيرها البتة أن أشجارها كثيفة وملتفة ومتشابكة ومضيعة ومدوّخة. إنها مجموع غابات لا تنوء بأشجارها، ولا بصفات هذه الأشجار، حتى ولو التبتست الرؤية. بل حقها، وواجبها، آنذاك، أن تلتبس.

هي لغة غابائية، حيث التخيل قادرٌ على تشييد مملكته الكاملة. وعندما أقول التخيل، فأنا أعني مواصفات هذا التخيل ومكوناته، التي يتعانق فيها الحسي والتجريدي، في أخوة لا مثيل لها.

عن هذه اللغة، أمّنا، أتكلّم. وهي أمّنا، شرط أن نكون أبناءها المستحقين.

وأحب أن أقول علناً في هذه المناسبة، إن سليم بركات هو ابن مستحق لهذه اللغة.

بل أكثر: هو أب. وأعني بوضوح أنه صاحب لغة في اللغة.

وموغلٌ إلى حيث الكثافات المعقدة، بناءً ورؤى. حتى لأكاد أقول: إلى مثل هذه الكثافات، أو إلى نقائضها المقيمة على الضفاف الأخرى، يرنو الشاعر الكاتب.

وأنا أصف ما أصفه، وأشدّد على ما أفعل، علماً أنني لست من الذين يكتبون على لغة سليم بركات وطريقته. بل ربما أكتب من على تلك الضفاف الأخرى. هذا، في ذاته، سببٌ وجيه و"موضوعي" لأرى هذا الشاعر والروائي جيداً، ومن مسافة... و"بعين نقدية" إذا شئتم أن أنظر إليه بعين نقدية.

وإذ أراه، من حيث أنا، فأني أراه، في لغته وتخييلاته، كطرزان في غاباته وقدراته على الفوز بالمنبسطات من الأراضي، وبما هو أعلى منها، وبغير المقيّد بها. سيد، متمكن، واثق، قوي،

حاذق، لَين، حكيم، عارف، راء، خبير، مختبر، لاعب، قافز، وباسطُ أجنحته، ثم محلّق حتى
الفسيح الأعمى. وهلمّ.

لأعرف كثيرين من كتاب هذا الزمن الحديث، تنطبق على لغتهم مواصفات كهذه.
ولست أدري إن كانت هذه المواصفات لاتزال محط إعجاب الشعراء والكتبة، أو هي في متناول
كثيرين منهم. أيّا يكن الأمر، فهذا يعزز من شأن سليم بركات وتجربته، ولا يقلل منهما، لأنه يكشف
المدى الذي يذهب إليه، داخل اللغة وتخيّلاتها وهواجسها الجمّة.

عملة صعبة، هي تجربته، في دواخل هذه اللغة، أشكالها ورؤاها، مبانيتها ومعانيها. قد تعجب
البعض، وقد لاتعجب البعض الآخر. إلا أن هذه العملة الصعبة، إذ تطرح على بساط النقاش مسألة
التجربة الكتابية برمتها، فإنها لاتضيّع القارئ العارف، ولاتجعل بطيش. فسليم بركات هو في
قلب المسألة الأدبية، لأعلى أطرافها. وهو، إذ يذهب بتجربته الى أقاصيها المركبة والمعقدة، أي
غير المبسطة، فإنه يشيّد للغته موضعاً خاصاً به، ليس للمنازعة.

ما أقوله عن لغته، أقوله عن عالمه، الشعري والروائي على حد سواء. وأقوله أيضاً عن الهجس
الكردي لديه.

هذا لأجد في أقانيم تجربته الثلاثة: اللغة، والعالم، والهجس الكردي، عمارة أدبية وإنسانية
متكاملة، لايحضر أقنوم فيها خارج شقيقه، أو بمعزل عنهما. وفي الثلاثة معاً، يشقّ سليم بركات
لأدبه الطريق، حتى وكأنه يحيا في هذا الأدب، وفيه يجد وطنه الحقيقي.

أقول وطنه الحقيقي، ليس من عجب في ذلك، وهو المنفي في كل مكان.

أليس ملائماً، والحال هذه، أن تكون الأقانيم الثلاثة المشار إليها، هي الوطن الذي يخترعه سليم
بركات، ويظل يخترعه، بمواهبه وغرائزه واختباراته، التي لاتزال مواظبة على ضرب المعاول
في الصخور الصلدة، لاستنبات الأراضي الخضر للينابيع الخضراء!!

فواز قاصري

فخاخ سليم بركات

تعرفتُ على شعر سليم بركات متأخراً نسبياً، ففي بداية الثمانينات من القرن الماضي، بدأت أوزان الشعر تضيق بي وأضيق بها، فكان لابد من إعادة النظر بالشعر الموزون كله، قراءته بكيفية مختلفة عن السابق، وهذا تطلب بحثاً جاداً في القصيدة المختلفة، وعن القصيدة المختلفة والشعراء المختلفين، فكانت المجموعات الخمس، وكان سليم بركات فيها، مؤشراً ودليلاً لاكتشاف القصيدة، اكتشاف القلق الخلاق في القصيدة: قلق اللغة التي تشدّ سكاكين الماء، لتدفع عن روحها قدر البوار الشاسع المحيط بها، قلق لغة مدرارة تهرق أعصاب قارئها بشراة، لتحيط بحكمة أو لاحكمة كائنات عادية من لحم ودم، خارجة من الظل، لتدفع بعجلة أقدارها إلى جبل أو هاوية، دون أن تفكر في المال الذي ستنتهي إليه، في مطحنة وجودها. لغة كافية لاستنطاق الجماد الذي يقرع أجراسه الحية في فراغ مسكون بالذي لا يرى. لغة اشكالية، كان اكتشافها مفزحاً ومربكاً في أن: مفزحاً لأنك تتعرف على شغب حقيقي في بنائية القصيدة، شغب لا يجعلك تركز أو تستكين إلى المؤلف من الأنساق الشعرية، ومربكاً لأنك أمام حالة لا تطل بجنوناتها وانشغالاتها، وجلّ ما تأمل منها مقارنة محمولاتها المتعددة الامكانيات، لتكتشف بعد عناء أنك طاردت ظلها، وليس أكثر من ذلك. هكذا عرفت شعر سليم بركات، لقد كان طارئاً ومفاجئاً ومتعباً ومغريباً أيضاً، إلى الحد الذي خشيت الاقتراب منه في كل وقت، قلت لنفسي وقتها يجب أن أحذر من فخاخه المنصوبة، لأعرف أين، تلك الفخاخ التي تشير إلى طرائدها، فتأتي طائعة، محاولة اكتشاف المجهول الغامض، فلا تعرف كيف تعود دون أن تخسر شيئاً من روحها، أو كل روحها، فلا ترجع سالمة أبداً. كان خطر التأثير بسليم بركات في هذه المرحلة التي تم فيها الانتقال من شكل إلى آخر في الكتابة، من قصيدة التفعيلة إلى النثر، أكبر من الوقت الذي تكون قد حسمت فيه خياراتك الجمالية، وبدأت تؤسس ما يُسمى اصطلاحاً تجربتك الخاصة. رغم أنني كنت قد تعرضت إلى شيء مشابه في الفترة نفسها تقريباً، مع منجز أدونيس لقصيدة النثر، وإلى بساطة الماغوط الذي كان أقرب إلى روحي، لكنهما معاً لم يشكلوا الخطر الذي شكله سليم بركات. هناك أمور عديدة ساعدت في افتراقني عن المغربي في شعر سليم بركات، منها: أن عالمي الشعري كان بسيطاً وأكثر تلقائية من عوالم سليم، التي تحتاج إلى جهد كبير ومركب وبحث شاق ومتعب، بينما سليم كان يذهب إلى العمق بحثاً وتنقيباً عن جوهر الأشياء وسبر مكنوناتها، كانت روحي تلقائية، تأخذ بجميلية أشياء الواقع اليومية المعاشة، ولا أقصد هنا اليومي العابر، لكن، أقصد الذي ينصهر بالتجربة، مما سيدفع بالكتابة إلى لغة منبثقة من ضروراتها، لغة ليست خاصة تماماً، لكنها كافية لحمل هواجسي الجمالية، وفي الوقت نفسه كافية لمحمولاتها، والتي هي بالمقابل ليست مستعارة من أحد. هذه هي الأواصر التي ربطتني بشعر سليم بركات، وإلى يومي هذا، أعود إلى شعره (ليس شعره فقط طبعاً) كلما ضاقت الروح بمفرداتها، أي أنني أستفيد من الأسئلة الجمالية التي طرحها سليم بركات، وهي كثيرة، ولأحاول الاستفادة من إجاباته الخاصة والتي تعنيه، وحده فقط.

عارف حمزة

الكتابة عن سليم بركات

تأخرتُ في الكتابة عن سليم بركات. ورغم أنني كنت أملك أكثر من مشروع، وطريقة، للكتابة عن ذلك الكاتب الغريب، ومنذ أكثر من عشر سنوات، إلا أنني كنتُ أؤجل تلك الكتابة وأتخلّى عنها لصالح فكري عنه، والعيش مع كتاباته وكتاباته بصمت القارئ المتلهف والمصدوم بهذه الكتابة المتفرّدة.

سليم بركات يستحق الحديث عنه يوميا والكتابة عنه دائما، سواء عن حياته أو أشعاره أو رواياته أو مقالاته وحواراته..

فكرتُ، في المرة الأولى، أن أجري تحقيقا صحفيا عن قرية "موسيسانا"، التابعة لمدينة عامودا، التي ولد وعاش فيها، بالإضافة لمدينتي عامودا والقامشلي، طفولته وصباه. كنت أريد أن أذهب إلى هناك كي أشاهد غرائبية موسيسانا، هل أقول كما ماكوندو؟، وما الذي يجعل طفلا، بريئا صغيرا، يعيش تلك الطفولة المتوحشة والغريبة كما كتب عنها في سيرة الطفولة "الجنّاب الحديدي".

كنتُ أريد أن أذهب إلى قريته كي أذوق طعم هوانها ومائها وأشاهد حجارته وترابها ومقبرتها إن كانت توجد فيها مقبرة، وأتعرف على عادات أهلها في صمت الانتظار والغضب والرعي والأخذ بالثأر.. كي أشاهد نساءها ولباسهن وغوايتهن، أو عدم غوايتهن، والأغاني التي يسقن بها الزرع وطريق عودة الغريب وخجلهن وحيرتهن.

كي أشاهد المدرسة والمخفر والمفرزة الأمنية والمختار المتهاك تحت سنواته السبعين وأحاديثه وحكاياته التي ما عاد يسمعا أحد من أبناء القرية سواء المهاجرين أو الذين ينتظرون الهجرة. كي أعد أشجارها على أصابع اليد الواحدة.

كي أرى ظله وهو ما يزال يبعثر موسيسانا.

كي أجلس على التلة المطلة عليها وأذوق طعم رائحة كل شيء، ذكرته، على حدا، ثم أمزج تلك الروائح وأشمها دفعة واحدة وأختنق بفكرة القرية التي توجد على صفحات كتاب لسليم بركات أكثر من وجودها على خرائط الدولة أو على الأرض.

ومن هناك كان علي أن أذهب إلى عامودا والقامشلي داعسا على خطواته ومغامراته وشقاوته وفردانيته ومزاجه العكر والمرح والوحشي في السيرة الثانية "سيرة الصبا - هاته عاليا، هات النفير على آخره".

كنتُ أريد الذهاب إلى موسيسانا واللقاء مع والدته ووالده، لا أدري إن كانا مازالا على قيد الحياة، وأخوته وأن أعثر لديهم على صور له وهو ينظر، كجنّاب حديدي، إلى الكاميرا بهلع من ينظر إلى سبطانة مدفع.

كنتُ سأخذ شهادات سريعة لن أعتمد عليها طويلا في التحقيق الصحفي المزعوم كي لا تخرب فكري عن تلك الطفولة، وعن تلك الحياة. ثم لن يكونوا صريحين ووحشين وغريبين وشعراء

ورواة أكثر مما كتبه سليم بركات في تلك السيرتين اللتين تحتاجان لدراسات كثيرة وتحليلات نفسية أيضاً.. تلك السيرة التي تعتبر الوحيدة في منطقتنا، سواء الكردية أو العربية، التي تم كتابتها من دون طلاء أو توجس ولا تحسين ولا خوف من شخص أو شيء أو زمن أو مستقبل ما. أحد الأصدقاء، في الحسكة، قال لي بأن لسليم بركات أخ في القامشلي لديه مكتبة وهو مدرس أو موظف، أو ما شابه ذلك، ولكن احترس، نبهني، فهو سريع الانزعاج ويبدو عليه بأنه لا يريد الحديث طويلاً عن أخيه سليم.

أنا أعذر ذلك الأخ على ذلك المزاج السيء أو المعطوب. فانا أيضاً كنت ساكره الحديث، وإجراء الحوارات، وأصرف عمري في التذكر والاشتياق والبوح عن شخص، بات مشهوراً ومحط أنظار الصحفيين المملين والمتدخلين في أنفه التفاصيل والتي قد تشكل في بعض الأحيان أمورا عائلية حميمة أو سرية، لن يراه مدة ثلاثين عاماً أو أكثر ربما. أن تصبح علاقتي مع ذلك الأخ مبنية على ما ينقله الوشاة أو الكتبة..

قبل شهر عرفت بأن بعثة تلفزيونية أوروبية، ربما هولندية أو سويدية، قامت بزيارة منزل أهل سليم بركات في القرية وأجروا حوارات مع أهله وجيرانه... عندما عرفت ذلك ارتحت من فكرتي الصحفية تلك نهائياً. تصورت بأنني سافرت إلى موسيسانا والتقيت بالأهل والجيران، واستمعت بحنينهم وبكانهم وفخرهم، وأخذت شهاداتهم ثم جلست في المنزل لأعد التحقيق فاكشف بأن كلامهم لن يفيد في شيء جديد، فالسيرتان أهم من ذلك بكثير.

خبر البعثة الغربية أراحني وزرع في داخلي فكرة أنني أنجزت التحقيق ونشرته في الصحيفة التي أعمل بها.. وبعد نشر التحقيق بسنوات أجلس الآن لأكتب مجدداً عن سليم بركات.

"هل هو واجب علينا نحن الأكراد، أن نكتب عن سليم بركات وأن نتحدث عنه ونحفظ له وندافع عن كتاباته؟"

هذا ما طرحه أحد الشعراء الأكراد الجدد في جلسة مع الأصدقاء.

الجميع - الحضور، اتفق على أن سليم بركات كاتب كبير ومن المهم قراءة أعماله، رغم أنه من الصعب فهمها جميعاً بسبب نحتها اللغوي وبعدها، بلغتها، عن الحياة اليومية وتفاصيلها وخروجها عن الزمن الذي تُكتب فيه، التي تدافع عن نفسها بفرادتها وفنيتها ومستواها الكتابي.

بالنسبة لي هذا السؤال لا وزن له. وما دفعني، مثلاً، لفكرة السفر إلى موسيسانا وإنجاز التحقيق هو كتاب السيرتان وليس سليم بركات بالدرجة الأولى.

الكتابة هي التي تكيل وزن الأشياء ووزن الفن وليس الكاتب - الشخص. وما كنت سأقوله وأكتبه وأحبّه وأبغضه في كتابة سليم بركات هو كتابته وليس لأنه كردي، رغم أن هذه الصفة، التي تؤلّمني في مكان ما من روحي في هذا المكان الباهت من العالم، تجعل مقدمات قراءته أكثر تسامحاً وحباً وتقبلاً، وربما أكثر شوقاً وبحثاً عن كتبه وأخباره وحتى صورهِ.

الحقيقة هي أن هنالك الكثير من القراء الأكراد، وحتى الكتاب والمثقفين، الذين ينظرون إلى سليم بركات على أنه هبة الله للأكراد، وبأنه كاتب مدوناتها، وصائد خيبتها، وحكايتها، وبأنه الوحيد، من الكتاب الذين يكتبون بالعربية، الذي قدم الأكراد، بسيّرهم وحروبهم وحياتهم وجنونهم وهجراتهم وبساطتهم وغموضهم وطيشهم وقوتهم وعزلتهم وهشاشاتهم وكرمهم وانتظارهم لتسليّة الغريب... إلى قراء العربية ومن ثم إلى اللغات الأجنبية بعد ترجمة أعماله ونيله جوائز عالمية وكان آخرها جائزة إيبك.

عندما يتعرف علينا أحد المثقفين، خاصة من الأحزاب الكردية، بأننا نكتب الشعر أو الرواية فإنه يطرح سؤاله، الحزبي، الأبدي:

- هل تكتب بالكردية؟

وإذا كان الجواب: لا. تظهر تلك المسحة من الحزن والأسف، ربما الخجل والمفاجأة، على كلينا. ورغم ظهور موجة جديدة من المثقفين الأكراد، علينا أن نعترف بذلك، الذين يكتبون باللغة الكردية ويرون أن الكتابة بها هو "واجب قومي مقدس"، لدرجة أن نشر أية قصيدة باللغة الكردية أصبح إنجازاً من دون النظر إلى قيمتها الفنية والشعرية.

ورغم أن مثقفي الأحزاب الكردية، وهذا ما نستطيع سوقه على بقية الأحزاب العربية خاصة ومن ثم غير العربية بدرجة أقل، يحاولون، بشتى وسائل التمويل والمنح وإلقاء الضوء الساطع والتفخيم..، رفع قيمة كتاب أحزابها وسوقهم، ويحاولون، بالوسائل ذاتها ولكن بطريقة عكسية، التقليل من شأن كتابات كتاب الأحزاب الأخرى، وربما محاربتها، إلا أن سليم بركات كان خارج هكذا تقييم وتحالفات ومعارك لأنه حاز الإجماع من الجميع بسبب قوة كتابته وفردتها واعتراف الآخر، العربي الذي يكتب سليم بلغته، بسطوة الكتابة لدى سليم بركات.

فهو بالرغم من كتابته باللغة العربية ونشر جميع أعماله الشعرية والروائية بها، لا أدري إن كان تعلم اللغة الكردية إن كانت له محاولات للكتابة بها، إلا أنه لم يحارب من قبل مثقفي الأحزاب الكردية ولا من الموجة الجديدة من الكتاب ولا حتى من القراء.

بدا سليم بركات، بمحبة قرائه له وامتنانهم الطويل لصنيعه تجاه الأكراد وتاريخهم المحارب وأصلهم المحارب، خارج تلك الحسابات والحروب، السرية والعنيفة، وكذلك خارج تلك المسحة من الحزن والأسف، وبدا عند بعضهم شيئاً مقدساً لا يجوز المساس به، أو مناقشته أو حتى الجهر بأن عملاً ما، كالمعجم مثلاً، لم يعجبني، لأن ذلك سيخلق عداوة وتجريحا لانهائية، ولا مبرر، لها. الفكرة الثانية التي كانت تدفعني للكتابة عن سليم بركات هي حبي الدائم والطويل لمجموعة شعرية له صدرت وأنا في الخامسة من عمري. الأشعار التي أحببتها له موجودة، بالنسبة لي كقارئ، في هذه المجموعة المسماة بـ "الجمهرات: في شؤون الدم المهرج والأعمدة وهبوب الصلصال". هو الكتاب الوحيد، بعد السيرتان، الذي أعود إليه دائماً كلما أحببت قراءة ذلك الشعر الخالص.

صحيح أن قراء كتب سليم بركات من النادر أن يحفظوا جملة غيباً من قصائده الطويلة والغامضة، وصحيح أنهم يتذكرون رواياته بفكرتها أو موضوعها وأجوائها وليس بلغتها أو مونولوجاتها أو حواراتها. فيقول أحدهم تتحدث الرواية عن سقوط جمهورية مهباد، ويستحسن في رواية أخرى استخدام الشخصية كنصف إنسان ونصف حصان، وآخر يعيش روائي "أنقاض الأزل الثاني" و"كبد ميلاؤس" من ثلاثيته الروائية الفلكيون في ثلثاء الموت. وآخر يرى أجمل أعماله هي رواية "دلشاد، فراسخ الخلود المهجورة".. وآخر يغرق حتى الركبتين في هذيانات وكوابيس "موتى مبتدئون"... ولكنهم لا يستطيعون قول ثلاث جمل غيباً من هذه الروايات، أو المجموعات الشعرية، يمكن تذكرها بسطوتها وقوتها، والسبب أن تلك الجمل هي عبارة عن قصائد وجمل شعرية مبنوثة في الرواية، وربما كان ذلك أحد الأسباب التي جعلت بركات يميل إلى كتابة الرواية أكثر من الشعر في العقد الأخير، وهذا ما يجعلني أطلق على رواياته، إن جاز التعبير، الروايات الشعرية...

ولكن الجمهرات كانت شيئاً آخر.

عندما كان يتحدث أحد ما عن غموض شعر سليم بركات وعدم فهمه لها كنت أقول له بعض المقاطع من الجمهرات غيباً فينظر إلي مصعوقاً وغير مصدق أن هذه البساطة موجودة في شعر سليم بركات، وأنه من الممكن حفظه غيباً وإلقاء بهذه السلاسة والنعومة.

"أه، مَنْ يذكُرُ كمُ كان الشمالُ

طبيبا، كانت سهول تتوازي

وأباريق الظلال

تتحني للعابرين؟

كانت الأرض التي تعرفنا تعرفنا

وتلوج السهل من عام لعام

ترتدي مثل الزرازير مسافات الحنين

وتُغطي الذاكرة". (ص 126).

أو ذلك المقطع الذي يتحدث عن التشكيل الحيواني للغيوم في السماء:

"بقرات مضيئة، بقرات غامضة ذات جلود ناعمة تدخل الزقاق السماوي، واحدة تلو أخرى.

رشيفة، يجلس حجر الخوار من خلفها في الفراغ المديد. ومن كوكب إلى كوكب، من نيزك إلى

نيزك، من فراغ إلى فراغ تتحرك أذيالها كيد تهش عن غسل الآلهة نَحْلُ الأباطيل. (ص 122).

وكذلك المونولوج الذي يخاطب به الأرض:

"لم نطلب شيئا أيتها الأنسة،

لم نطلب شيئا سوى بضعة حروب صغيرة،

وحفنة من زنايق الوميض.

لم نطلب أيتها الأنسة إلا حدودا لرناتنا،

وقبلا في هدنات الحروب الصغيرة.

لم نطلب غير همسة مسكرة، غير أن

ترتفع يدك الآن بهذه الكأس الترابية

نخب انتحار جديد للصباحات". (ص 107).

بالفعل كان يذهل مستمعي لهذه المقاطع من القصيدة الطويلة اللذيذة وكأنه يسمعها لأول مرة، أو

كانه لم يشاهدها عندما قرأ تلك المجموعة الشعرية، أو أنه قرأها باستعجال من لا يريد أن يبحث

عن المتعة والشعر.

سليم بركات، بكتابته ولغته، يجعلك تقرأ نصه بهدوء وروية، وإن أي استعجال، أو عدم صفاء

الذهن والاستعداد لقراءته، ينحرف في طريق القراءة المستعجلة تلك الجماليات التي كنت أتمنى أن لا

يراها أحد سواي، كي أحتفظ لوحدي بجماليات كتابي الحبيب على قلبي.

قوة اللغة والنحت اللغوي والقاموس الواسع جداً الذي يخوض فيه سليم بركات أثناء الكتابة يشترط

جواً خاصاً، نفسياً وجسدياً، لدى القارئ كي يستطيع اللحاق بصنيع الكاتب، بهدوء وروية، وقطف

ما نثره بركات في طريق القصيدة، أو الرواية، وهو يسير بها أو يتسلق بها أو يبحر بها. والكثير

من هذه الجماليات يشبه الفطر المنزوي تحت أشجار كبيرة في غابة مظلمة يقود خطانا فيها حب

القراءة والاكتشاف.

"اغفري يا صباحات، فقد رأينا النساء يدفنن من الليل إلى الليل، و"نهار" ملقى بين خلاخيلهن على

المنعطف. رأينا النساء هادئات يجمعن أرحامهن - كما يجمعن النساء - في السلال..". (ص 58).

لا أعتقد أن هناك قارئ يحتفظ في ذاكرته بقصائد حب لسليم بركات.

الآن قد يتساءل من قرأ السطر السابق: وهل لسليم بركات قصائد حب؟

نعم هناك قصائد حب. فعلى الرغم من انشغال سليم بركات بكتابة القصائد الكونية الطويلة

والملمحية، وأكثرها يذهب، كما في الجماهرات وحتى في روايته الأخيرة موتى مبتدون، إلى

إعادة تكوين العالم والخلق ومحاورة العناصر بحكمتها وشقائها وشقاء الإنسان بها وبحياته وضعفه وجهله وقلة حيلته، ويذهب إلى التاريخ بمواجهه وترهاته وسطوته ويحاوره وينازله ويستغيث به... إلا أن هنالك، داخل كل مقطع منها، جمل حب من الشعر الخالص، والحقيقة أن الوصف داخل روايات سليم بركات، وخاصة الأخيرة منها، يقوم على الشعر المرفوع على أعمدة الحب.

"ثراني ارتميت عند بابها
أم ارتمى عند خطاي البيت؟

ثراني التفتت نحو بيتها
أم أن أرض البيت
التفتت، والتفتت حجارُ ذاك البيت؟

(....)

هيهات يا غيابة،
هيهات يا غيابي
أعرف أن بابها يسكن حلم بابي". (ص 132)
"لا العنب البري، لا السمسم
يعرف كيف انسل قلبي إلى
عرانه، واقتاده البرعم.
وكيف دارت شفتي حوله
هاذية: بالله يا برعم

هل عبرت تلك التي مرّت على بالنار
هل عبرت وحدها،

أم كان في موكبها العالم؟". (ص 131)

نعم دراسات كثيرة ستكون حول كتابة سليم بركات وفي نواح كثيرة جداً. ولكن علي أن أعترف بأنني كنت أخاف، في بداية كتابتي للشعر، أن أقرأ أشعار وروايات سليم بركات، كي لا أقع في فخ سليم بركات، كما يقول النقاد، على قلتهم وقلة حيلتهم، عن كتابة أي شاعر كردي، وحتى عربي، آخر يكتب بذلك النفس الملحمي واللغوي الغريب.

وعلي أن أعترف بأنني أرى، ربما غروراً، بأن الكثير من كتابات سليم بركات، اللاحقة لمجموعة الجُمهرات، تنطلق، أو يوجد لها منطلق، من مجموعة الجُمهرات.. حتى الأقنعة التي استخدمها بركات في رواية موتى مبتدون توجد في الجُمهرات، وحتى الوصف الحقيقي لسليم بركات وكتابة سليم بركات ولغوِيته وقدره توجد كأربعة أسطر، جميلة وخلابة وفاتنة وحكيمة، في صفحة من صفحات كتاب الجُمهرات:

"جواد وحيد،

وعربة وحيدة،

وكنّت الثالث الوحيد

حين خرجت غارقاً في بلاغتك". (ص 59 - 60).

رؤوف مسعود

كيف أكتب نصاً رديئاً؟

.. حينما كنتُ أدرس الإخراج المسرحي في مدرسة المسرح العليا في وارسو.. كان أستاذ الإخراج يعطينا تكليفات أسبوعية بأن نذهب ونشاهد مسرحيات بعينها.. مسرحيات يحمل عليها النقاد ولا تجد إقبالاً من الجمهور. كان يطالبنا بأن نكتب "تقريراً" عن عيوب المسرحية. حينئذ، بعد قراءة التقارير كان يقول لنا "الآن تعرفون كيف تخرجون مسرحية رديئة.. حاولوا أن تعرفوا كيف لاتخرجون مسرحية رديئة بعد أن عرفتُم ذلك".

وحينما حولت اتجاهي من المسرح إلى الرواية متواضعاً في طموحاتي بالرغم من علمي أن المسرح هو الأصل في كل الفنون وجامعتها الكبرى، أتذكر دائماً مقالته لنا ذلك الأستاذ وأحاول تطبيقه على الرواية. الرواية التي أكتبها وتلك التي أقرأها.

ليس عن الرواية فقط بل عن النص بشكل عام. في السنتين الأخيرتين تخلّيت عن الكتابة الصحافية. أي عن التعليق وإبداء الرأي. بالرغم من فقداني لمورد مالي حتى لو كان متواضعاً، إلا أنني قررت أن لا شيء عندي أضيفه أو أقوله مفيداً في ذلك المجال بالغم منان نفسي الأمارة تناوشني كل صباح وأنا أقرأ الصحف على الانترنت.. لكنني أرفض أن أراجع عن قراري.

لماذا؟ لأنني أعتقد أنه بالرغم من أهمية الكتابة الصحافية بشكل عام، إلا أنني لم يعد عندي شيئاً هاماً أقوله. هذا ينطبق على النص الروائي. أنا كثير التردد أمام النص الجديد الذي أشرع في كتابته. لعله الغرور (!) أو لعله الرغبة في التفرد (?) أو لعلها أشياء أخرى تناوشني ومنها الرغبة في الكمال.. كمال النص المستحيل.

أستطيع أن أقول وأقدم النصيحة كيف لا تكتب نصاً رديئاً. لكن من الصعوبة أن أقول بتأكيد "كيف تكتب نصاً جيداً؟" لأنني حتى الآن غير متأكد من وجود قواعد ثابتة لكتابة نص جيد حتى لو كان نصي أنا!.. لأن الكتابة النصية متعة ومسؤولية وعذاب وقلق ورغبة في البوح الداخلي وحذر من البوح.

لكن، فلأطلق بعض الكوابح وأحدد - قدر الإمكان - ما هي ملامح النص الرديء؟.

به إسهاب وتطويل (هل التطويل هنا هو أيضاً إسهاب؟).

الثرثرة (وإدعاء التفلسف ومعرفة نوازع النفس البشرية).

الأحكام الأخلاقية (ها أنا أطلق أحكاماً لكنها ليست أخلاقية وهذا أكرر تواضعاً ورحمة!).

انعدام الجدة (لافي التقنية ولافي الموضوع).

اختلاق الحدث النصي مع أن الواقع يطفح بالأحداث التي تصلح للكتابة عنها. ألا ينطبق هذا الكلام بشكل ما على ألف ليلة وليلة؟ بل ألا ينطبق أيضاً - بشكل ما - على كلاسيكيات الأدب في العالم مثل بعض شكسبير وبعض تولستوي وبعض ديستوفسكي؟.

لكنه، بكل تأكيد لا ينطبق على تشيخوف! ولا على يوسف إدريس. ينطبق بالتأكيد على بعض نجيب محفوظ وبعض عبد الرحمن منيف وكثيرين آخرين من الأحياء والأموات. لماذا نفذ إدريس وتشيخوف من هذه المحرقة؟ لأنهما ببساطة عبقريان بشكل خاص والباقيين أسطوات! لا عيب في أن يكون الكاتب "أسطى"، يجيد صناعته. يجب أن يكون أسطى شاطر أيضاً وهذا أكثر صعوبة. أن يحب شغله، وأن يوليه بالرعاية والتهديب والحذف والتنعيم والإقلال من الإسهاب والمراذفات والتقعير والتفاحص. أن يكون النص الرديء غير مفيد.

فبالإضافة لعدم ضرورته، يمتلك النص الرديء انعدام فائدته. لسنا هنا بصدد الحديث عن فوائد اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية.. الخ. لكن بصدد الفائدة التي يجنيها القارئ الذي تنتزعه من أمام التلفزيون ليقرأ نصاً. الفائدة التي يبحث عنها القارئ وأنا واحد من القراء هو أن "يمتعي" النص بشكل ما. أن يقدم لي متعة مازال غامضة وأنا أقلب عيني ونقودي القليلة بين الاختيارات المتعددة المطروحة أمامي. أسأل نفسي لعلها متعة التخيل وهي أكثر المتع استجلاً للذة القراءة. بلى، فالقراءة لذة مثل لذة الأكل والجماع والشراب.. متعة مثل متعة المؤانسة والصحبة اللطيفة والطبيعة الرائقة والرائحة الطيبة! المتع واللذات تختلف باختلاف العمر ومراحل الثقافة وعمق التجارب الشخصية للكاتب ومن ثم للقارئ. وليس هناك كتاب ما (عدا الكتب المقدسة) تستطيع أن تقدم لقارئها من كل الأجناس والأعمار "فوائد مختلفة"، لكننا نعلم ما هي الفوائد التي تقدمها الكتب المقدسة ويقبل عليها القراء - معظمهم - بثقة وإيمان بأنها مفيدة لهم في كل زمان وكل مكان. الكتب المقدسة تقدم حلولاً لمشكلات العالم. المشكلات يسببها الشيطان (أو إبليس) والحلول هي عدم السير في ركابه وإتباع الطقوس المعينة الخاصة بكل دين.. حينئذ سيشعر "القارئ"، بالسلام، وتحل عليه السكينة ويضمن الدنيا والآخرة أو على الأقل.. الآخرة!

لكن الفن بأنواعه من نصوص ورسوم وموسيقى، يجب أن لا يقدم السكينة والسلام الداخلي بل القلق والأسئلة والحيرة.

هذه هي الفائدة التي أشير إليها بالنسبة للنص، أن يقلقني، أن يجعلني أفكر وأتساءل. أن يعذبني ويحيرني! لكن النصوص التي لا طعم لها، ولا تطرح القلق والأسئلة هي نصوص ليست ضرورية، ولا لازمة لها بل تحصيل حاصل.

أنا لا أستطيع أن أقرأ تولستوي أو ديستوفسكي أو شكسبير الآن.. لأنني أحس بالملل منهم، لكنني أستطيع أن أستمتع بتشيكوف مائة مرة لمائة قراءة مثل إدريس. لا أستطيع أن أعيد قراءة ألف ليلة، لكنني أستمتع سماع فيروز والسنباطي عدة مرات لعدة سنوات مقبلة، إذا ما قبض العمر ذلك لي. لأنني في كل مرة أقرأ أو أسمع، أكتشف شيئاً جديداً وممتعاً ولذيذاً ومقلقاً.

.. إذن، وبدون إصدار أحكام قاطعة، نستطيع أن نقول ببعض الثقة إنه من الممكن تحاشي كتابة النص الرديء (بأداة التعريف)، لكنني بثقة مؤكدة أيضاً أحجم عن الإدلاء بنصائح حول كتابة النص الجيد (بأداة التعريف)، فبينني وبين نفسي وخلال سنوات طويلة من الكتابة والتجريب والبحث عن الكمال، وصلت إلى بعض القناعات حول النصين. الرديء والحسن... أما الحسن فسأحتفظ لنفسني بما توصلت إليه فهو نافع لي فقط ومن المؤكد لا يصلح للآخرين!.

النص الرديء من الضروري كشفه وعدم التهيب أمام اسم كاتبه الذي يتحول بفعل الزمن من شخص إلى مؤسسة. نحن ضد المؤسسات!

كُتِبَ خَاصِيصاً لـ حجلتامة، بمناسبة الاحتفال بـ سليم بركات.

ياسين حسين

تحت "انقاص الأزل الثاني"

منذ الصغر، وأنا أحب أن أتربع على عرش السفر، لأنني أحببت مفردتي السفر والسفر منذ الأزل، ومنذ باكورتي، تركت "بويتخ" إلى موسيسانا، إلى موزان، إلى عامودا، معاقل طفولتي التي بعثرها سليم بركات بطغيان من قلمه، لأدري إن كان قد ترك لنا منها شيئاً، سوى الحيرة، التي هي من ملكاته الخاصة، قرأت "سيرة الصبا"، وكأنها سيرتي، احتفظت بالسيرة في داخلي، وخرجت.

تذكرت طفولتي، وكان بها سيرتي وحدي، استيقظت من داخلي وخارجي على أصوات أصدقاء يدعون بأن الكتاب هو جزء من طفولتهم، فكدت أضيع.

في تلك الأمصار، التي أنا بعيد عنها الآن مثله، شملت رائحة التراب وتذوقت اليقطين، وتربعت على "تل موزان"، أشاهد "موسيسانا" و"جياي أومريا" من بعيد، فلم أحاول أن أصف تلك المكيدة الواقفة أمامي، ورجعت بخفي حنين إلى "الجندب الحديدي".

كنت أقول لنفسي بإني سأكتب عن كل مدينة أراها، وعن كل شعب أخالطه، ولكني، حتى الآن، لم أكتب شيئاً البتة، حتى عن عامودا.

وعامودا، التي لها نكهتها الخاصة في الكتابة، وخاصة ليلاليها الساكنة والمكتنزة برائحة الجنيات، والسبقة الصنع من قبل الخفاء، حيث لأجيد فقه كينونتتها، ولم ولن أحاول.

ولكنني أستعين بالوصف في "فقهاء الظلام" كلما أشتاق إلى شتاءاتها، حتى أن المكان له خدعته وله رائحته المنبعثة من الكتاب، فهو ظل "الخيال لازال في الهاوية"، يلاحقني أينما ذهبت، ويهرب مني متى شاء.

وضمن مشروعني السفري الفقير، والفقر بالآن نفسه. كنت في بيروت، وشاءت الأقدار أن أعود وفي حقيبتي "انقاص الأزل الثاني"، وعدت نفسي ألا أقرأ منها حرفاً واحداً (إلا العنوان، الذي غنى لي بسحر مفرداته) إلا وأنا ساكن في مكان ما، ولكنه قطع علي سكوني، وبدأت أترنح من ثقله، فكدت أقول لنفسي، من أخذه إلى أورميا، وهو البعيد في مكان لا يخطر ببال، إلا باله؟، وسن أخذه إلى مهباد مرة أخرى بعد تلك الأولمبياد المحيرة؟، لاتحصي المرات التي تركت الكتاب منزعاً منه، ولاتحصي المرات التي قرأته، كنت أخاف من ذلك القياص الذي قد يكون يلاحقني أينما كنت، حتى أنني حتى الآن، لازلت أهرب منه، ولأدري هل سيلحق بي؟، أم أنني سأضيعه؟، فهو بعد استراحة يظهر لي بطريقة أخرى، كالجن، يلعب بأصابعي، ويشرب من خمرتي، ويتركني كمسكون ينتظر أغنية من "زينو ميفان"، ولكنه يتحسس نهراً يشق صدره، فلا يدري من أية جهة ستفلت من يده الأمور، وإلى الآن أترك القيادة مرغماً لأنت العازف، ليختار مايريد، طالما أن همه المناهة....!

وبعد لأيّ في السفر، وصلتُ إلى تلك البقاع، بقاع الأزل الثاني كما أدعي...!، وإذا بالشخص
تتراءى، كانوا خمسة، خمسة فقط ، وبأرواحهم كما صورتُ، يلقتونني درساً من عامودا إلى
مهاباد.
كنتُ في غمار تلك المتاهة، وكأنه حلم ثقيل، ماكنت أستطيع تحمل ذلك الثقل في جسدي، ولكنه
كان مرناً، يترك لي مجالاً أنقاد وراء ذلك الهم، وأتلذذ بالخوض في تلك العوالم - عوالمنا، التي
بُنيتْ بهندسة تتفق مع الحواس جميعها، وتترك الرؤية في حيرة من أمرها.
تركتُ قراءة الكتاب، خائفاً من الآتي، تركته وشأنه... خائفاً...

فتح الله حسيني

وكردستان أيضاً تحتفي بروادها عالمها تنتهي الدنيا أمام نص بركاتي

سليم بركات، هكذا دون القاب، اسم تربيع - وبجدارة شاعر وروائي من الطراز السوبر - على عرش الشعر العربي، كردياً بلا منافس أو وازع ضمير من رئيس عربي له خلوده وجلوده الملونة وأتباعه ومناصريه ومؤيدي شطحاته القرارية، اسم لفظته الحروب والضرائب والخرائب والطرائق والمشائيق الجزراوية، بحصاده وتبعه وقشعريرة الجهد في متاهات الجده، أيام الحنين إلى أعود المشائيق العقلانية بلا حدود، فكان باقي غزو ريشاً كوردياً، تكورسه الريح الغربية، والغربية، ويظل - هو - "المكان الذي يندرج في أفق الحيلة، ليقدم المصائر الأكثر إشكالا، والأكثر تطرفاً - أي المكان - في إلقاء السؤال".

إزاء أوطان متشردة، مشردة بلا دراية من أبطالها وأوهامها في الوقت عينه، أوطان متباهية بحكامها وملاعينها وملايينها الموزعين على الخراب، أو إزاء أجزاء غير رتيبة في حضرة وطن أكثر تشرداً في فناء السؤال أيضاً، وأبناء يمتحنون منافهم من أجل قيافة الحصن الأكبر، تندثر مراث كانت تتوج على مرمى البشر والشجر، أبان نزوح الكرد قسراً إلى الهواء الفسيح، الشحيح، المطلق المطلق، بعيداً عن الكيمياء والفيزياء وطرائد الله من ممالك لم تعد للكرد منها شيئاً، هرباً من الهواء الفاسد، المميت، خردل وسيانيد وأسلحة شرعها الله والعباد والبلاد الضالة للكرد، حتى ختمت الآية بمهاباد سليم بركات، لينتقد الكرد نحو الحقيقة.

"كردستان تستضيف سليم بركات"، خبر تناقله الصحفيون الكبار والكتاب المشهورون، وأشباه الكتاب وأرباع الشعراء، الذين لديهم فيلات وليس لديهم إميلات، هنا في كردستان بمحافظاتها المحررة الثلاث، وبمدنها المتباعدة جغرافياً على أكثر تقدير لكردية يرثي الميلاد من أجل ميلاد، في المقاهي والحانات الرخيصة والفخمة، وفي قصور الشراب أيضاً، ذلك المانشيت رددته - لاطواعية - الصحفيون على اختلاف صحفهم وإذاعاتهم الأرضية والفضائية وسائر قنواتهم الإعلامية، الصحفيون الحالمون بمادة حية، مقربة، مستبشرة، مجنونة، وصورة مباشرة عن هذا المبدع الكردي الذي قلد الزمن كرديته، ليمتحن الذات الأخرى، القابعة على صدور من نحبهم ويسلام، وبسلام مجون على أوراق ما فتئت ترسم قدر الكردي، حيث لم تبدأ كردية سليم بركات عندما دافع جورج بوش عن حقوق الكرد.

ليس امتحاناً لكردستان الجميلة، المكهرية، أن يزورها رائدها لأبهي ابداعاً، ويتبرك بحنينه، بحيره، بكلماته الشفاهية على صالاتها، ومنندياتها، وملثقياتها، وشعرائها، وكتابها، وإعلاميها، وليس من مصير إلا وبيعته بركات من خلال نصته عن الواد الكردي في شمال الله، بطينه وصلصاله، وغبار، وحمامته، وامتحانات الله لا تنتهي رغم الفصول الطويلة، الطويلة جداً من البحث عن ممكن الحزن فينا، عن ممكن الموت القسري فينا، نحن أبناء كردستان - متابعي

كتاباته، وكتبه، وقصائده، ترجماته إلى اللغات التي لانفقه منها شيئاً، رونقه وألقه من المهيب الكردي إلى المهيب العربي هذه المرة المريرة، من فضاءات موسيسانا إلى دمشق إلى بيروت إلى حوشه في نيقوسيا إلى طاولته هناك في ستهولم .

"كرديستان تمنح سليم بركات جائزة بيره مرد". خبر تناقلته وسائل الإعلام، صوتاً - هكذا - بلا حضور لقامة شاعر كردي بامتياز، تمنحت كرديستان - الوطن، الأرض، السماء، القصور، والمخابئ أيام البيشمركة، أيام الكردياتي الصعبة، تقبيله، بلامناسبة، وبمناسبات عديدة لم يفهمها المقربون من ثلة القرار النهائي، وهو صاحب "عبور البشروش"، يظل الأبهي في العصي على الفهم بلا عصيان منه، ليظل عصياً على الفهم الابتدائي من جوانب الكرد أنفسهم، بعد أن يتساءلون سراً وعلانية: أما زال سليم بركات كردياً؟

وقع خبر حصد سليم بركات لجائزة بيره مرد، كان ساراً للكرد، واللاكرد أيضاً، وشاع الخبر الصحفي كالنار في الهشيم، هشيم من نعرفهم ولا نعرفهم من الكرد أيضاً، لم تُزمر السيارات، وجاهة، ولا فاضت الشوارع بالبشر، كانباء كردي لرئاسة الجمهورية في وطن مختلف ومخالف لقوانين الله الحلي بالمصائر المجهولة، ولم تعلق الساحات مشاويرها، ولم تنبر الجوامع والكنائس والتكايا بطقوسها، حتى الساحات المفضية إلى الموت الفردي أو الجماعي، لا يهيم، على الخبر، بقدر ما تنفتحت كرديستان الصعداء، الصعداء الحلي بمطر - لا كنيقوسيا - يحبه سلم بركات، وكرديستان بعد المعاناة أيضاً تنفّس رويداً رويداً، وهي ترسل لشاعرها الجميل جائزة لشاعرها المختلف جيلاً أو أجيالاً، لغة وعيناً، طالما احتفوا به في لاغيابه، ولا حضوره المكثف للأسئلة، بعد أن احتفت به عواصم لم تك كردياً، ل في براعتها ولا رائحتها الفانحة والفواحة من الجائزة والجوائز، جائزة من كرديستان إلى كرديستاني يدون خسائر وأشجان وأطيان وأطياف وطنه اللامنتهي رغم ما تعقبه - سيرة وحماة - من موت وواد ومخابرات وآيات الأنفال والجيش والجحوش في هدونه وصخبه.

الصحف والبشر الحالمين يحتفون بسليم بركات يومياً، في مدن ومحافل كرديستان المفهومة، المشحونة بسلسيل كاتب كبير، عربياً، قرأوا له وترجموا له، ليس في محطات المترو، بل بصعوبة بالغة، بالغة جداً، بعد أن رتبوا أوراقهم وأقلامهم وطاولاتهم، واستشاروا الكرد السوريين، وتفننوا في تجميل ما حولهم من أثاث ليترجموا الروح إلى الروح، كمن يقول: الكردية كم تتحسر على حبر سليم بركات، صخب وضجيج هذه الطاولات، وهي ترسم لسليم بركات صوراً كثيرة، لاتسعها ربطات عنق جميلة وملونة، ولا روابط من ألبوم الصور وبأشكال مختلفة. سليم بركات، المحفّي به دوماً، كردياً، في الأروقة الرسمية واللا رسمية، رأيت صورته تعطي شاشة كوردستان Tv قبل الآن بأكثر من عقد طويل، كولونجا إلى كرديستان الحلم، عندما القناة حاورت صديقه، محمد عفيف الحسيني، في العاصمة هولير الذي أكد "أن نصوص سليم بركات تقرأ كنصوص القرآن الكريم"، ثم بعد عقد عاودت أنا المشهد من جديد، في فضائية الحرية، ولأتحدث عن تجربة هذا الشاعر والروائي الإشكالي، السجالي نقداً، على حلقيتين، إحداها في كركوك الإشكالية أيضاً، والأخرى في السليمانية، وكنت أتحدث عن الروائي الإشكالي الأكثر تقريباً من الحقيقة وهو البعيد عن مكن الخطأ في ظلنا، كأنني أسرد شيئاً من تفاصيل روحي، وصباي، وطفولتي، وامتحاني أنا أيضاً لمدن، وجمهرات، وكراكي عبثت بأقدراها قبل أقدرانا، في المجهول لا المعلوم، وليعتب مدير عام الفضائية من بغداد: "لماذا لم يضعوا صورة لسليم بركات على الشاشة".

نحن - الكرد - دوماً في إمتحان صعب، امتحان يأخذنا إلى التيه ولا يردنا إلى ما تركناه خلفنا من براثن وعبث، والأكثر صعوبة - في المعضلة - نظل نترنح من عالمه، عالم سليم بركات الذي ليس له وطن يبدخ به وعليه، نسال كثيراً عن هذا الشاعر والروائي الكردي، المدون لحزننا الاستثنائي، نحن أبناء الجن والخانات المتكررة، عنوة عنا، ونسال عن إبداعاته، وبلاغته العربية وهو الكردي، وعن امتحانه لزمن ليس لنا فيه شيء، سوى وجودنا على عتبات أرضه، الملونة بدمنا، ويتمعن غيرنا في لهجتنا التي لاتصيها الملل أو ان حديثنا عنه، عن عالمه، ترحاله القسري ربما، اللاطوعي بشكل مؤكد، معالمة، تفاصيل حياته الصغرى والكبرى، أشجاره التي زرعه على أتون جزيرة قبرص، كأنه - أمتحاناً - كان من جيلنا الفاشل.

سألني مرّة، في جلسة سياسية، مرتبة، كردستانية، سكرتير حزب كومله الكردستاني في ايران السيد عبدالله مهتدي، عن سليم بركات، عن صداه، صيته الذي لا تنتهي، لم أتردد في الإطالة في الجواب، والاسترسال الطوع، بعد أن كنت قد زرتة لشان سياسي، ووجدت نفسي كاتباً ليهتم بالسياسة حيال سؤاله، استرسلت واسترسلت حتى كادت أن تتحول الجلسة إلى عرض لسيرة بركات لامن أجل لقاء ودي سياسي.

"كردستان ستركر دعواتها إلى سليم بركات حتى يزورها" مانشيت مدو هنا - في كردستان الألم والشجن - مراراً وتكراراً على مسامعنا نحن الكرد السوريين القليلين الفرادى هكذا، المتعاملين مع الكلمة ورب الكلمة، وهم يرتبون - دوماً - لهذه الدعوة، ولكن بركات، لا ينثر عليها - على الأرض الحاملة - بركاته، ربما هو الأوحد الدائر لظهره لوطن حلم به وهو الآخر حلم به، ولكنهما لم يلتقيا، وكانا إلى الأمس القريب من المحظورات هنا في وطن محبك، إلا في جلسات الأنس والسهر الطولية في بغداد بين شعراء الثمانينيات أبان الحقبة الصدامية المخلوعة.

كم بعثرنا هذا الشاعر، بموسيساناه، ومع موسيساناه أيضاً، لنطارذ خطوات دينوكا بريفا على تخوم الخرنوب، ونمتحن الثرى في حضرة الظهيرة الحارقة المحرقة، بينما يأكلنا طوى الحنين إلى الشمال، شمال هو قائده، منذ "هاته عاليه، هات النفير على آخره" إلى "طيش البياقوت"، لنقرأ بينهما سواد حليلة "استعرت الاسم لاغير في وقت ذبح فيه أكراد بالجملة كيميائياً، كانت حدثاً، أنها وقائع عذابات مجنحة"، حقد الكون على ابتهاالاتنا وحبنا للأرض ولنسقط مع الزانة، لتتكسر فينا أشياء كثيرة، حزينه، مثيرة لشغفنا وشفقنا إلا صورة الوطن، ولنتلهف - بعدن - لانقضاء المأساة، ونشغل أنفسنا المتكسرة بقتوات الرتابة مجدداً، لنكون لائقين بالمكان كما كان دوماً خراس سليم بركات، أبطاله، شخوصه، كمانته، أفخاخه، قوانينه أوقرابينه المتداولة بين شعراء منتحرين أو غير منتحرين، أو شعراء مازالوا حالمين بالتنويع.

هو "الغريب عندما يقسم بالأسلاف، وبعبرياتهم، وبالليل، بالسباحات، والنوافذ، بالقططين، بالصخر، بالرماد، بالندم، بالعفيف المسحور، بالعتلة، بالميزان، بالصارية، بالصخب، بالحبر، بالصدوع، بالكمين المرئي، بالشجرة، بالرعا، بالنذور المرجان، بالهبة، بالنصل، بالنفير، بالقسم إلى مالانهاية، أنه سيدخل العراق"، سليم بركات الممدد في العراق ومعه صلصاله والجلود والبغل الأعمى وبنات أوى والنفير والنهب، هو ذاته الكوردي المتأمل في مهابة وحليجة وقامشلي وأمد وجزيرة بوطان ومدن ومقابر أخرى أليفة وغير أليفة، تمسك بها أكثر من تمسكه بأشعة ربان السفن على شواطئ الملاذ والرفاهية.

و"كل كوردي موعود في قسمة من حياته بجهة تائهة".

يوتوبيا سليم بركات الضالة

بصدور روايته موتى مبتدئون (المؤسسة العربية للدراسات والنشر - 2006)، يكون في حوزة سليم بركات ثلاث عشرة رواية، مقابل اثنتي عشرة مجموعة شعرية، وإذا أخذنا في الاعتبار أن أعماله الأربعة الأولى كانت في الشعر، ترجح عنده، والحال، كفة الرواية على كفة الشعر. ولكن هذه ليست قسمة صحيحة.

ولاهذا التصنيف الاجناسي الخارجي يرسم حدوداً قاطعة بين الشعر والسرد. إذ أن كلمة (شعر) لاتعني غياب (النثر) أو (السرد) اللذين هما (عمود) الكتابة الروائية، كما أن كلمة (رواية) لاتعني غياب الصور والمجاز والكثافة اللغوية، وهذه، تقليدياً، من عدة الشعر. تصنيفات كهذه لاتشفي غليلاً في إقامة الفوارق بين (سرد) سليم بركات وشعره، فمن شأن هذه الكتابة، ككل كتابة، (وتحديداً كتابة سليم بركات) أن تخترق القواعد الاجناسية المتعارف عليها صانعة مجالاً تعبيرياً لاتلم به محددات أكاديمية جاهزة. منذ البداية كان واضحاً أن لسليم بركات عالماً خاصاً.

دليل ذلك موضوعاته، لغته، تدفقه، المجرى العريض الذي تشقه الكتابة. ومنذ أن أصدر كتابه (السيرى) الأول الجندب الحديدي كان واضحاً، أيضاً، ميله إلى سرد مكثف لا يخفي شغفه بالحكاية ولكنه لايعول عليها تماماً، فالحكاية، هنا، مضمورة باللغة المنحوتة الهادرة والمجازات المتصادمة التي تصدر عن مخيلة جامحة.

تساءلنا عندما أصدر سليم بركات (سيرة) طفولته في الشمال السوري عن السبب الذي يدفع شاباً في مطلع الثلاثينات من عمره إلى كتابة سيرة، وهو الجنس الأدبي الذي يكون، عادة، نهاية مطاف الكتابة وليس مستهلها، ولم نكن نعرف أن من هذا الكتاب (وربما من كتاب أبكر بعنوان كنيسة المحارب لم يدرجه سليم بين أعماله) سيطلع الروائي الكامن فيه، وستتناسل منه سلسلة متشعبة من الروايات.

لم يكن عالم السيرة (الجندب الحديدي) مختلفاً عن عالم أعماله الشعرية الصادرة حتى ذلك الوقت، إذ أن الاثنين يؤلفان أسطورتهما من نفس البقعة الجغرافية التي لم تغادرها، حسب زعمي، معظم أعماله اللاحقة.

وليس في هذا الحصر المكاني قدح ولا تقليل من ضخامة منجزه الابداعي، فأسطورة الشمال التي ألفها سليم بركات لها مواصفات التراجمية الكاملة من حيث توأمرها على أبطال مأسويين وأقدار عنيدة ونهايات فاجعة. تلك هي القضية الكردية وجغرافيتها الممزقة.

وهذا يعني أن سليم بركات كاتب تراجيديا، وليس كاتب قضية بالمعنى السياسي اليومي الذي يختصر المحنة المقيمة بالشعارات والبرامج المتقلبة.

ليس له (الشمال)، في أدبنا العربي (أو المكتوب بالعربية) هذا الوقع الذي يقدح عزلة ونفياً وبردأ وأشواقاً لاتحقق كما هو عند سليم بركات، حتى صار (الشمال) عالماً مخصوصاً وليس جهة أو صوباً.

المفارقة أن عدداً كبيراً من الكتاب العرب هم من جنوب بلادهم (مثل المصريين واللبنانيين والعراقيين) غير أن الجنوب لم يتحول، عندهم، حسب علمي، إلى عالم قائم بذاته كما هو (الشمال) عند سليم بركات، أستنتني من ذلك محمد خضير كاتب البصرة وصانع أسطورتها.

وفي سياق تحول الجهة إلى عالم ومعنى ودلالة يقفز إلى أذهاننا مباشرة وليم فوكنر الذي جعل (الجنوب) الأمريكي رمزاً للعزلة والتحلل التدريجي، وذلك مثل راند لسنا بصدد الان.

هكذا، إذن، تتضخم مدونة سليم بركات الروائية، لتفوق منجزه الشعري وتلتهمه وتتمثله في هديرها اللغوي وصورها الرعوية وحوارياتها الناطقة بغريزة الماء والطين، تماماً مثلما هم عليه شخوص رواياته من شهية كاسرة لالتهام كائنات اللحم المسكينة التي تدب أمامهم أو تطير، لسوء حظها، في فضاء قنصهم الذي لايرحم.

ويتوطد منفى سليم بركات تزداد ضراوة أعماله ووعورتها، وإذ لا يحفل كاتب المنفى الكبير هذا بأي سياق أو درجة أدبية، لاتأخذه، كذلك، شفقة بقرانه الذين لايعلم في أي أرض يقيمون، اللهم سوى في خلاء العربية الواسع الذي استنبط منه بركات، صياد المعاني المتمنعة، مفازته الخاصة وجعلها ميدان رمايته، فأمعن في امتحان صبرهم على مواصلة طريق موحشة يأنس فيها الانسان إلى الوحش أكثر من استئناسه بمن هم على صورته البشرية.

كنا، مع أولى رواياته، نعرف أين نضع خطانا، كانت أسماء العلم المعروفة تدلنا على أرض شخوصه النافرين ومصابرهم المسنونة على حجر صوان، ولكننا شيئاً فشيئاً رحنا نفقد طرف الخيط، وتنقطع بنا السبل علي نحو ملغز ومحير.

لم يعد العالم معروفاً ولا الطرق إليه معلومة، فعندما تضع خطوة أولى على طريق البحث عن الكنه والماهية والأصل تلج هذه المتاهة المتشعبة التي لا يخرج منها داخلها.

لم تعد الحكاية طريقاً ولا (القيمة الكردية) التي استأنسنا بها في خطوتنا الأولى معه صالحة لوصف أعماله المترابكة طبقاً فوق طبق، ولا بقي (الشمال) استعارتها السهلة، بل إن البشر ليسوا دائماً أهلاً للبطولة أو الحكمة أو اجتراح التواصل الشقي، إذ يمكن لمملكة الحيوان والطبيعة أن تبرا الانسان في هذا الصنيع، من دون أن يشكل ذلك مجازاً ركيكاً أو درسا أو موعظة من أي نوع، كان ذلك هدم لصروح وأمثولات ملفقة صنعها التنطع البشري ورمى عليها أقنعة من (التحضر) أو هي من نسيج العنكبوت، كان ذلك ضرب من (بدائية) تلتزم، على نحو أخلاقي صارم، بالقوانين الأولى المؤسسة: القوة والضعف، الجوع والشبع، الشره والكفاية، الشوق والوصل، الممكن والمستحيل.

باختصار، كأن ذلك الصنيع عود بالأشياء إلى أصلها: العزلة الحرون المقيمة حتى في ما يبدو موضع اجتماع واشتراك.

من يريد الوقوف على الفرق والاختلاف، في المدونة الشعرية والروائية الشاسعة لسليم بركات، سيجد هماً، سيرى اللغة والأشكال وهي تتدرج من البسيط إلى انه عد، والعالم من الواقعي المألوف (نسيباً) إلى الغريب المجترح بمخيلة مسننة، ومن العضوية المفرطة إلى التأمل في الكنه والماهية، ولكنني أزع، مع ذلك، أن التشابه (إن لم أقل الوحدة) هو الذي يطبع عالمة في جوهره المنطوي على جمرة وجوده الحائر.

تنطلق كتابات سليم بركات من بؤرة واحدة ثم تروح تنداح كأمواج تتباعد عن المركز، لكن صلتها، في ظني، لاتنقطع عن أصلها المؤسس.

البداية، كما أسلفت، في تلك البقعة الصغيرة من الشمال السوري حيث يستبطن (الموضوع الكردي) فكرته عن نفسه وفكرته عن عالمه المحيط، وتتصاعد أناته مع النفط المتواصل للدخان من صدور منخورة بالتبغ والأشواق، سنرى، في هذا البدء، جغرافيا وحيوات مرصعة بأسماء علم معلومة أو مجهولة من لدننا، لكنها أسماء علم واقعية لاغرابة فيها سوى جهلنا بها، كجهلنا في أمر محنتها نفسه، ثم تأخذ الأعمال اللاحقة في توسيع إطارها (لبنان، قبرص، وربما السويد) فتحل أسماء محل أسماء ومشاهد محل مشاهد، ولكنها، حسب ظني، ليست سوى أقنعة للأسماء والمشاهد الأولى.

تحسب الكتابة أنها غادرت تلك البؤرة، ولكنها لم تفعل أكثر من تذريرة عالمها وغربلته وتصفيته للوصول إلى فكرته، أو المجرد فيه، رغم تسليحها بالعناصر الحسية ثقيلة الوطء. أعود إلى فكرة (المعنى)، لأقول إنها الأصل في كتابة سليم بركات، حتى عندما لا يبدو الأمر كذلك، أو حتى عندما تبدو الكتابة مجرد تمارين لهو شاقة، ما يجعلني أعتقد أنها تتخذ من (الثيمة الكردية) استعارة لسؤال الانسان عن معنى وجوده.. وفشله الذريع في إقامة مثاله على الأرض.

كاميران حرسان

الريشة الهندسية

لي هوس بعامودا، عشق كبير معها. أحببتها منذ بداية الطفولة، إلى ما بعد الأحزان. أحببت أشخاصاً فيها، شوارع، بيوتاً، كبيت جدي، كروماً وبساتين استضافت فخاخي. أحببت مرح السنونو وعبور اللقالق سماء سعدنا، نهريها اللذين جفاً مع الريزفون، مع كوخ عزو، الذي اقتلع من صباحاتها. كذلك أحببت كل من كتب عنها بتلألؤ ومن كتب عني، عن اسمي، هويتي وأماكن تعينني أماكن، صاغت طفولتي، لذا أحببت سليم بركات ذاكرة الكرد الناضجة.

في عام 1986، بعد حصولي على شهادة الثانوية العامة، بدأت أكتب الشعر حيث كانت حمى الشعر قد وصلت إلى ذروتها آنذاك. كان كل منا يسعى إلى إثبات نفسه على الساحة الشعرية في عامودا. نواظب على المطالعة وقراءة الشعر، قراءة بعيدة عن المناهج المدرسية. في العام ذاته بدأ اسم سليم بركات يتردد على مسمعي. فقررت قراءته. في القامشلي، في مكتبة تقع على إحدى ضفتي نهر جعجع اشتريت كتابي الأول لسليم بركات. قرأته كما قرأت له كتباً أخرى كنت أستعيرها من زملائي (شعراء المستقبل)، كنت على غرارهم مولعاً بسليم بركات، لأفوت فرصة على قراءة شيء جديد نشر له في الصحف والمجلات من التي كانت تصل إلى أيدينا آنذاك. كان أجمل من قرائه، مثلاً أعلى لنا، كوكبا نحج إليه، نرسم له خرائط وجهاتنا، نقالب بمساحة المنقب أرضه، نفسر لونه ونحاكي بريقه. ينبوعاً نرتاده، لنبصر فيه صورنا تطفو وقلوبنا على سطوره كزنايق الماء. نحلق كالسنونو على أمواته، نلتقط قشاً طائراً من بيادره، لنبني في حضرتة أعشاشاً لنا. منها خرجت الأيام، طارت شمالاً، نزحت صوب الذكرى؛ ها أنا في شمالي بعيداً عن الدفء أحياناً. تغمرني الذكريات وتدف تلججه، بارداً هكذا خلف قطبان المنفى. أسترجع دمعة سكبت قبيل الوداع صوراً أطرزها على مخيلة الورق.

سبعة أميال بيني وبينه، ريح وعماء. غريب مثلي يقطن أرضاً ساقتنا إليها الأقدار صدفة، لالتقي على ضفة خضراء من أماسي الصيف في ستوكهولم.

وقفنا أربعة ديكة بلون العلم، على أسطح الانتظار نتربع مجيهم. نعد الجمر لكي نشوي عليه ربما قلوبنا. نرصد في الأفق نجماً، أقبل من غيب الوقت من المسافة إلينا دافئاً مرتدياً قلبه الكبير. صافحته كديك نقرت الدهشة عرقه فتورد. خرج الكلام من فمي صامتاً، تعثر بالجهات، هو الحلم وأنا الحالم. وقفت أصارع خجلاً واضطراباً كنتين يحاول أن يخفي لهما وبريقاً في عينيه، وقف بشوشاً، يمطر سحراً وبهاءً مطلاً عبر شرفات خياله علي، لم أكن أتصور يوماً أنني سألتقي به هكذا بعيداً في الشمال (الحزين)؛ فأراه عذبا كالماء، شفيفاً كجف فراشة، كأوديسيوس خارجاً من حصار الورد فاتحاً باباً لي لأدخل إلى بسمه، إلى حضن واقع عايشته كأسطورة.

ريشة فذة تجري في عروقها أرواح هندسية، هياكل وأضواء، تتلألأ في أرحامها مفاتن أدب سيجفظه القادمون عن ظهر قلب.

أخين ولات

نوش الظهيرة، بطعم البرتقال

إلى سليم بركات

في يَمناه، الشين - الولع.
في يسراه السين - اللغز.
"شين" البنفسج والليلك المتهالك في الطرقات، "سين" الهجران؛ لالسين أغدقت عليه أمومة
وحليبا، ولا الشين منحته كرة، يسجل أهدافا في الأشواط الشحيحة الممنوحة له، ولا الملاعب شهدت
طفولة تتفتح باطمئنان في ظل الأبجديات.
صفق الباب خلفه على الانقراض الأزلية، بعثر في الكلمات "موسيساننا"، منتظرا "عبور
البشروش".

شاب، تلقفه "الكركي"...
وهما - سليم بركات وطائر الكركي - المنسلان من السين والشين، يعبران الأمواج، تتوالد بحار
من كفيه، ومحيطات.

تاركين التخوم في عواء بنات آوى، حلقا، مبتعدين في الغياب...
هل بعثرتهما الحدود بأسلاكها الشائكة؟
هل أخذتهما الرياح لأرخبيل ينوء وينأى؟
أثركا الحدود تتعارك، مقتفية راحتهما والريش المتطاير في جسارة التحليق؟.
سيأتيان بالنفير عاليا، فيهتف كل داخل لهما، وكل خارج من معسكرات الأبد، يطهوان طهوا
تختطفه الجنادب، يختطفه النيلوفر واللوتس البهي.
على جناحي كركيه يمد الرقم، يتجاذبان الصكوك والسبانك، يلجان مجاهل الأصوات، ينعق
الغراب بعيدا، يسترسلان في المد، وفي علوم المعادن، إلى قلق الماء في المفصل..
اكتلمي بالنزق يا جهاته،

تعجلي يا الأزاهير في تذكرهما.
ووله الرمل على الشاطئ حين هجره،

في صباح مهتزج

الشمال على يمينه،

يهب للمطر صدره

ويديه للصلصال،

منجسا من الذهب،

سانلا من الفضة،

لامعا كالثرثريا

على يساره الرقة،

صاعداً ملكوت الله

منقياً

ممتناً، معاتباً

بساماً

ولطيفاً كنسمة في الشمال.

للقدر أن يضع شعباً في فوهة بندقية، فتستولد منه الرياحين والعبثران.
لـ كركيتك بذخ الهواء، ولكـ نعمة التحليق، ولنا نحن - المستولدين من وردة في فوهة بندقية - متعة
النظر، والسماء تتسع أكثر، لكما، لهديل الحمام، للأطياف الشاهقة في مناكفاتنا والعواصف.

"نوش الظهيرة"، قالها لي، محمد عفيف الحسيني، مستدركاً النسيان في متعة تدابير الطهو تحت
شجرة البرتقال:

- "هذا وقت نوش الظهيرة مع سليمو".

دقائق، وكان صوته بشدو عبر الهاتف:

- "أيقظها ياديرام، وأيقظ الحلم من تحت أهدابها".

- أيقظيه ديلانا، أيقظي الترف وأشكاله الصديقة، واشهديه إذ تفتتح أهدابه عن طيور، فهو يقظة
ليس إلا صباحاً ممسكاً بصليل المياه، وهو قوسك ترمين به، حين ترمين رحمك كله في نشيدٍ أخير.
- أيقظيه، أيقظيه ديلانا.

نوش الظهيرة، بطعم البرتقال، من "موسيساننا" المبعثرة في حروفه وزمهرير ستوكهولم، إلى
الحب المتدفق من أصابع شاعري العفيف محمد، إلى اجتيازنا البشروشي شفتي "أكيسا"، في قم
"دلشاد".

من "المختصر في حساب المجهول"، وبلاغة الرقة المفرطة - إلى حد القسوة - في صوت سليم
بركات وعشق فراسخ الخلود.

ذلك اليوم - الظهيرة، ونحن نتحدث معه، على بعد مئات الفراسخ بيننا.

ارميننا بحفنة من بزور اليقطين "أكيسا"،

وواصلنا انتظارك خلوة السوق.

تنهض "أكيسا" من الجروف، وهي تهتف عالياً:

- "لا تقتلني برقتك، الكثير من الفراسخ لازالت ترغبنا، سنزرع اليقطين هنا، نملأ أكفنا بالملح،
نتنافس لغز احتفاء المعصمين بالذهب، وفضة البروق:

- هات شفتيك أملحهما،

واشربني دفعة واحدة في الفرسخ القادم".

محمد عفيف الحسيني

شرفخان بدليسي

أخاف الكتابة عن أخي، وابن عمي، وصديقي، وشريكي، وابن بلدي، وقريبي أيضاً: سليم بركات.

أزعم بأنني قارنه الأول، قبل أي آخر - منذ انتقاله إلى السويد، وأزعم بأنني متذوقه الأول لظهوره - متاهة التوابل الضيفة على النار والجرجير واللحم المكتنز بنعمة عشب السويد.

في مطار ستوكهولم نهايات 1998، كنا في قلق وصول طائرته القادمة من قبرص: أحمد حسيني، علي جفجي، يحيى بركات، وأنا؛ كان ثمت ثلج بأختامه على المطار، وعلى أرض المطار، بيدين من مشينة الرب على أرض السويد. مطار تدفق منه كثيرون: حاملو جائزة نوبل. حاملو الرقة والدبلوماسية وعدم الانحياز وموازين علوم شركة فولفو، ومهاجرون عديمو الحيلة، هربوا من بلدانهم السعيدة بنعمة الدكتاتوريات السعيدة في بلدانهم!

كنا ننتظر سليم بركات القادم من قبرص، إذا، ظهيرة ذلك اليوم، من ضباب وكأبة السويد نهاية 1988، ثمت صاحب المطبعة علي جفجي، أدار له دورة الدعوة لأسية، ستتدبر بمقادير جوازه المزور، باسم آخر، وليبقى تالياً، يعود إلى قبرص، ثم يحصل على منحة تفرغ لمدة عام، من نادي القلم السويدي؛ ثم جائزة "توخولسكي"، التي حصل عليها، ذات يوم الشاعر الصيني المقيم في أمريكا، والمرشح لجائزة نوبل: "بي داو"، حصل سليم على الجائزة عام 2000، في مهرجان الشعر العالمي، والذي كان سليم بركات، الضيف الأول عليه؛ ثم ليستقر نهائياً، في السويد. رحلة طويلة في الزمن والمكان: موسيسانا، عامودا، قامشلي، الشام، بيروت الاجتياح، قبرص، وستوكهولم أخيراً - السويد الاسكندنافية.

صعوبة الكتابة عن "سليم"، أتخيلها، تأتي أولاً، من طبعه العنيف - المرن، هكذا، أيضاً؛ تتفجر الطباع، في الكتابة، طباع الرهافة مع العنف، الهدوء والصخب، الحياة وشقاء الموت، الحجر والحريز، البهارات والخناجر والساكين المعلقة فوق طاولته - طاولة العمل اليومي النظامي، من السابعة مساءً، إلى الثامنة، كل يوم، ساعة واحدة مخصصة للجلوس أمام تلك الطاولة، بدقة ساعة من رمل والكثرون.

صعب سليم في الغضب، صعب أيضاً في الراحة الشديدة الحنونة: "محمود بيتنا القديم في القامشلي، ربما اختفى؟" أسأله، أين كان يقع هذا البيت؟ فينذكر اسم الشارع، وغبار الشارع وصخب الشارع، قبل أكثر من أربع وثلاثين سنة، غادر هذا البيت ولم يره ثانية.

كيف خرج من القامشلي، إلى عراء حدود قتالة، سيظل يتذكر ذلك، وسأذكر أيضاً، "مم" الحزين العاشق، الذي يعوي مثل ابن أوى على الحدود في روايته "الريش"، التي ترجمت إلى السويدية، قبل مدة، ترجمة ذكية من البرفسور السويدي "تيتس رووكي"؛ تيتس الذي نام على سطوح بيوت

عامودا، غارقاً في عواء بنات أوى، يسيل من الحدود، وينام على مخدته القلقة، في بيت قلق، في عامودا، وهو يترجم السيرتين.

في ظهيرة كل يوم، تماماً في الثانية عشرة، أسمع إليه، ويسمع إليّ، في تدوين كل منا لراحة الطهو الكتابي، ومذاق الظهيرة بما أسميناه: "نوش الظهيرة"، كل يحتسي كأسه في ستوكهولم وغوتنبورغ. المدينتان الغارقتان في لوعة المنفيين.

عازف أوكورديون روسي، يحتسي الهواء الخارج من حجرة آله - آلة الملائكة؛ في النفق القصير من السوق المركزي في غوتنبورغ، إلى محطة القطارات، أمر به، أنسى موعد قطاري إلى ستوكهولم حيث سليم، أقف، أسند جسدي النحيل المنفي إلى حائط النفق، وأسمع إلى نفخات العازف الروسي، وهو في شحوبه إلى روسيا الكبيرة - الحزينة. عازف روسي في متأهة البشر: عجولون إلى مقام محتمل لمساء السويد المبكر. سليم بركات هو في مقام السويد. افتخرت به بلدية ستوكهولم، وجعلته مواطناً شرفاً أول، في حين كان ينتظر أختام الحصول على الإقامة. الإقامة التي أتت متأخرة جداً، بالنسبة لكاتب مثل سليم.

شرفخان بدليسي، عاش في القرن السادس عشر، أميراً محارباً، مطارداً، مؤرخاً، فذاً، ورساماً منمنمات كبيراً، على جهات "وان"، سليم بركات، هو شرفخان الكرد المعاصر، اكتشف الأوربيون - وليس الكرد شرفخان، واكتشف العرب سليم بركات، أين الكورد، الذين يعتابون شرفخان الأول، لأنه كتب بالفارسية، ويعاتبون شرفخان الثاني، الذي يكتب بالعربية^٩.

ثمت في محطات الأنفاق، في ستوكهولم، يعزف الموسيقي على بوقه الكليم؛ لم يكن بوقاً، بل نفيرا للحركة الضاحجة في ذروة الانتقال من العمل إلى البيت؛ ذهبت إلى بيت سليم بركات، وهو المقيم في ضيافة القلم السويدي: بيت - بناء موحش، بناء قديم كئيب وأرستقراطي، بناء متفجر وقريب من خط قطارات، ومن ساحة، تحت جسر، وتحت الجسر، ينفخ عازف البوق، الثلج والحمام وطيور العقق السوداء اللامعة، والرجفة الشتائية لعام 2001؛ كان سليم يطهو، وكنت أقترب من طهوه، على منصدة واطئة، أقترب من روحه القلقة - أنا القلق أبداً، وسليم القلق أبداً. جمعنا ذلك اليوم البارد، في ستوكهولم، قوانين الدجاج المقلية بروح المنفى.

- محمّد، أكتب الموت.

- سليمو، أكتب عن الموت.

كنا، نكتب عن الحياة.

الحياة التي أخذت سليم من موسيسانا - القرية الواقعة بين عامودا والحسكة، لأعرف ما اسمها الجديد - التعريب، إلى ستوكهولم.

الحياة التي أخذتني، من عامودا، إلى غوتنبورغ.

كيف يمكن التماهي مع سليم بركات، شعراً وحياة وشجناً وكتابة وطهواً؟

شرفخان بدليسي الأول، كان رساماً وخطاطاً ومؤرخاً فذاً، بلغة فذة - بالفارسية.

شرفخان البدليسي الثاني، كان كذلك.

أين يلتقي الاثنان؟

شرفخان الأول، شرفخان الثاني: نوش لكما.

سليم في كل كتاباته: يدون الموت، هكذا أرى. حيلة - طهو الحياة تدويناً.

مقاربات شعرية
[عراف الكراكي]

مها بكر

ديرام... ديلانا

إلى سليم بركات
عقل اللغة ونبض المكان. نكتب.. نقرأ.. نهزول..
نحارب. نسدد صوب المعنى،
ولانصل إلى مشارفك.

1

أتيه من وخز طنين هذا اليباس. أهتف من الرهبة الممسكة بحنان الوقت، وهي تمرر ليونة نرجسة غافله عن الحب وتلايبه. كان الليل يشوق من ثوبي الليلي، من بهجته المرأة وأنت تطرزه، بالقبلة تلو القبلة.. بالغيمة تلو المطر. الثوب قرمزي يا "ديرام"، كما تشتتته بظلال وارفة، بنجوم وأعشاب ونياشين، دعهما عيناك الظليلتان، ترتيمان عند شغف خلخالي ببريق يدك، وهما تقودان الكلام إلى المعنى.. وهما تسردان الهواء والقيل.
خلها.. أنفاسك، كزهو بياض الياسمين، حينما يتأخر العشب عن مواعيد الحب.

2

أتذكرين - تحت مطر - كم بللنا حباً عزيزاً؟، كان الشارع أعمى، يلمّ العتاب، ثم ينساه العابرون عند مهممات همسنا. عبثاً كان الهواء يزخرف سراً، وعبثاً كان يخبئه بين أدراج الليل الوعر. السماء بأراجيحها ذوات الضجيج الأرعن؛ النجوم بميلانها الفاقع عن جهامة البؤس؛ الشمعدانات مؤنسة تخوم الظلام، حينما قهقهات الليل على أرداف إناث الزهر، حناء لعروسي - عروس النهر تباركها الأقمار بتهاليل آخر عيد كان. الثوب أرجواني والبريق أخاذ.. ينسل من الخرز النافر عند أسفل النحر إلى آخر تخوم الخليفة.

الليل أبيض أبيض.. والثلج تيس من شدة الوهج، وحيرتي حيرة محب تسأل السماء الثكلي. ماذا ترتدي حبيبة الثلج في ليلة عرسها، حتى تبدو أشد بياضاً منك.. ديلانة؟ الرونق وحشي مطعم بالورد، يندس بين رخاوة حكاياك، يرميها الوقت العاجز عن البقاء على ثنايا روحينا.
أصلك، فيستلقي الليل فارداً حيرته على وله عاشقين، يفران من الحب إلى الحب، ومن العناق إلى العناق.

3

إذ أضمك، يضمني العالم..
أتلوى من سيلان الشهوة على نحول ياسك مرحاً. نتهاولى على شغف البياض. نرمي هذا العذى العذب بريحان الألفة.

انظر، ديرام... الملائكة على غير عادتها بملاءات بنفسجية هذه المرة، ترمق بهجتنا. تتساءل كيف أهدابي تغزل الظل؟ كيف الزغب يهدى من روع الطل، والطلُ خجول على النقوش بين أروقة الحرير.

اصغ.. النافذة تُدلي بأخر خوفها.. بمطلع هدهدات الليل، حين نضوج اللهاث على مخدات السهر، إذ أضمك، ينساب الدمع من رهافة الملمس على قسوتك، وهي تجعد فرحي النافر.

"ديرام كيف يخبئ الليل رسائله في جيوب المدى الفسيح؟". تقول الغزلان للبراري كاتمة الأسرار والخطوات، وكيف سأخبئ غبطة النرجس بك، وأمي تغزل الحزن والضجر؟.

4

كل امرأة يعانقها رجل، وأنا يعانقني حزن كبير، أتوسد الحب وضجرك الحالك، أرف وتونسني نجمتان ساهرتان تحرسان من فرط الغيرة تنهدات الحقول، حيث لغير الكروم ولعك ذابل وقاس هو النحل على أبواب فيضك.

قمح زلال، وأرض تنهل من غيمات تهرول نحو الحب بجهالة.

ديرام..

أنا الأرض التي ضلت كثيراً وبقيت أرضاً ولك. أنا الزمرد.. الياقوت.. رمانة مضرجة بوهج دمك، واللون. ظمآن من حيرتك أرنو إلى النساء في اللوحة، وهن يضرمن الحنين مبتهجات بشذى أثوابهن الرمانية اللون. ينظرن إليّ، فتحف عيناوي، ويكتظ قلبي بالبراعم والنجوم والألم.

5

كمثرى وخوخ.

حبك وحناء.

نبيد من دمع الماء وسهو الورد.

نبيد من ود ودئ يشق غبطة السهول وشسع حيرتها.

ياالله.. أسماء من فضة؟، أرض من لؤلؤ حيران؟، أمن اللون يزرع كل هذا الألم؟، أمن اللون

تنبت كل هذه الثمار؟. يتحصن النسيان بالهواء، والهواء يورقني، يسألني سرا:

- ديرام من عرج على الريح وسكب لها الذكريات؟. من قرع القلب وأقلقه ثم ذهب؟.

كمثرى وخوخ.

حبك وحناء..

هواء وخواتم أتكىء على انشداه الليل بك، واللوحة ذات العينين الجاحظتين، ذات الزهو الكثيف،

ترمقني بغيار سنابلها، بعطرقرة نثرت ألمها الداكن، تُعبد به دروب الينابيع والشجن. تعبد به

الدروب إليك. اللوحة طبيعة صامتة وتجفلي، إنها تصوغ للياس أساور من أمل، وتحوك للمساء

حلماً حلماً.. ياديرام.

6

حب وأروقة بزغب هائم. خاتم لا يارد لادافى، تعبت به أصابعك. ضللتني اللون كلما

اهتديت إليه. سماءً بغيوم بطينة الخطى، أزرق يتنزّه برفقة أيلول النحيل. أصفر يغزل الغواية تلو

الغواية، حتى يستلقي العشب على الأرض مثل التعب. يتخيلك ديفاته أميرة تكتمين البكاء، تعلقين

الأحجية على أجنحة الهواء. تنامين، ولاينام الليلك ولا تنام الدروب.

7

احرث جفاقي، وذوّن على المغاليق تنهدات الفراش وسيرة العشب للماء، وهاتها يدك، سددها

صوب النسيان، وخلها تستعجل المواعيد كمرور الشهاب.

دَوْن دِيرَام
رَأَيْتُ زَهْرًا يَتَطَيَّبُ بِالرِّيحَانِ. سَمِعْتُ صَيْفًا يَصْدُ هَمْسَ السَّوَاقي لَهُ.
سَلَّ الْخَمَانِلُ، كَانَ الْحُورُ يُوَاسِي النَّدَى، وَيَمْلَأُ جَرَارَهُ بِالصَّبْرِ وَالنَّدَمِ كُلَّمَا قَرَأَتْهُ الْفُصُولُ لِلْسَّنِينِ،
كُلَّمَا بَاغَتْهُ الْخَرِيفُ الْقَاسِي وَهُوَ يَفْرَشُ الْعُشْبَ لِلْأَرْضِ بِلَوْنِ الْغِيَابِ.
دَوْنُ.. هَاتَانِ الْمَارِقَتَانِ مِثْلَ الْهَبُوبِ يَدَاكَ، كَيْفَ أَعَادَتْ الذَّاكِرَةَ لِأَصَابِعِي.
دَوْنُ.. الْحَمَائِمِ دُونَكَ، يَلْفَهَا لُعَاسٌ وَأَسَى، وَأَنَا هَدِيلَهَا مَنقُوشٌ بِالْأَلَمِ.

8

خَوْخَتَانِ بِلَوْنِ الْمَشْمَشِ. جَمْرَتَانِ.. أَمْ تَمْرَتَانِ هَارِبَتَانِ مِنْ نَخْلَاتٍ فِي جَنَانِ اللَّهِ؟ وَجَدَّ.. أَمْ هَجْرَانٌ
يُشْنُ عَلَى الْوَلَهْ مَزِيدًا مِنْ تَعَبٍ؟ شَالِكٌ عَلَى الْمَرْأَةِ قِبَالَةَ الْجَهَةِ الْحَالِمَةِ بِاللهِ، مَعْلَقٌ فَوْقَ رُوحِي مِثْلَ
كِتَابٍ مَقْدَسٍ. أَقْرُوهُ دُمْعَةً دُمْعَةً. أَتَلْمِسُهُ وَرْدَةً وَرْدَةً. كِتَابٌ بِمَلَمَسِ حَرِيرٍ، خِيُوطُ قَصَبٍ أَضْوَاءُ مِنْ
شَمْسٍ، نَقُوشُهُ رَسْمُ أَقْوَامٍ. جَمَّةٌ:

سُومَرِيُونَ..

أَكَادِيُونَ..

عَرَبٌ.. وَأَكْرَادُ.

دِيلَانَا.. حَبٌّ يَضَعُ أَوْزَارَهُ، وَلَا زَلَّتْ يَاسْمِينَةُ تَحِبُّ الْمَطَرَ.

9

إِذَا تَخَثَّرَ الْمَطَرُ فِي الْغَيْمِ، فَمَاذَا يَدْعَى فَصْلَ الشِّتَاءِ حِينَهَا؟ تَسْأَلُ الْحَدِيقَةَ جَارَتَهَا الْحَدِيقَةَ. يَقُولُ
الصَّنُوبَرُ ذُو الْوَلَهْ الْأَنْيَقُ، سَانِلًا بِيَاضِ الْيَاسْمِينِ مَرْتَلًا: أَنَا الصَّنُوبَرُ ذُو الْخَضِرَةِ الْعَانِمَةِ عَلَى بَيَانَ
الْأَبَدِيَّةِ، ذِي السَّكُونِ الْمَعْتَدِلِ وَالْمَهْيَمِ فِي جَرَحٍ عَلَى سِتْرَةِ الْفُصُولِ. أَنَا مِنْ يَقْرَأُ دَمْعَ الرَّبِيعِ
لِلْأَزْهِيرِ الْكَسَالِيِّ، وَهِيَ تَتَرَنِّجُ مِنْ بِلَاغَةِ النَحْلِ، حِينَ الرَّحِيقُ يَقُودُهَا إِلَى سَفَرٍ مُحْتَمٍّ، وَاخْتَامٍ.
غِيَابِ.

أَنَا الصَّنُوبَرُ، لَنْ يَخْذُلَنِي مَطَرٌ، وَلَنْ يَكْتُمَ خَضِرَتِي شِتَاءً.

دِيرَام.. اللَّيْلُ يَرُدُّ صَدَى هَسِيسِ رِيحِ صَيْفِيَّةِ حُنُونٍ، وَأَنَا أَدُونُ لَكَ تَرَائِيلَ الشَّجَرِ لِلْفُصُولِ.

10

كَمْ خُلْخَالًا سَيَمْزِقُ رَنِينُهُ عِنْدَ كَعْبِي قَدَمِيكَ الْمَهْيَاتَيْنِ لِي، لَا عُشْبَ سَيَبُوحُ بِنَدَاكَ؟
دِيلَانَا.. سَتَبْقِيَانِ أَنْبِيَا الْأَزْرَقِ عَلَى اللُّوحَةِ، وَسَاقِي قَمَرًا يَرْعَى نَجُومَكَ.

11

بَرْدٌ.. جَمْرٌ، خَرَزٌ أَمْ تِيهَ، هَذَا الَّذِي تَذْرِفُهُ يَدَاكَ عَلَى سَطُوعِي؟، تَرَابٌ أَمْ وَهَجٌ حَبِّ ضُرُوسٍ
يَهْذِي تَحْتَ وَطْأَةِ لَوْعَتِي؟، وَمَا هَذَا الثَّمَرُ مَكْتَنَزًا، سَهْوِي وَذَهُولِي؟.

دِيرَام.. بِيَارِقِي بَاقَاتِ هَوَاءٍ، وَنِيَاشِينِي نَارٍ. عِبَاتٌ جَرَارِي بَنَازِلَاتِ الدَّهْرِ، وَكَسْرَتُ سَيُوفِ
الْحُزَنِ عَلَى عَتَبَاتِ الْحَبِّ. هَانِمَةٌ وَارِثُ لَكَ الْوَجْدُ بِزَهْوٍ غِبَارِ يَاسَسٍ. أُنْتَفِضُ كَمَا يَنْتَفِضُ خَنْجَرٌ مِنْ
غَمْدِهِ إِلَى أَوْجِ هِيَجَانِكَ حِينَ الدَّمُ حُرْفَةُ الْعَسْكَرِ، حِينَمَا عَيْنَاكَ شَبَاكَ لَيْلِي الْفَسِيحِ. هَانِمَةٌ وَأَحْوَكُ مِنْ
الْوَهْمِ قَبِيعَاتٍ وَثِيرَةً لِلْفُصُولِ.

أَرْدَمَ شَجْنِكَ بِنَشْرِ نَاعَمٍ،

أَرْتَمِي وَيَدَاكَ تَعْرِشَانِ عَلَى شَغْفِي،

تَضْحَكَانِ، وَنَضْحُكَ مِثْلَ أَوَّلِ طَلْعَةِ الْعَنْبِ.

12

ديرام وديلانا عاشقان، تنام الريح بين كفيهما. تخبئهما ظلالُ الله، وتحرسهما عينا ملاكٍ وقمر.
يدثرهما مبديون على غفلةٍ منهم، على غفلةٍ من حزنٍ وخجل. يميلان، وعندما يميلان ترتعش
السماء ثم ترغل الهواء بغيمٍ كسير.
يرتمي السنديان الصبور قبالة السياج المعذب، تاركاً الحديقة موغلة في الندم، والليلك يثرثر
هامساً: "وهل يفهم الحور إلا الحور؟".

13

"الكنيسة حزينة بأجراسها ذوات الرنين المبجوح، والتراتيل حبيسة معناها"، تقول الترانيم
للترانيم.

ديلانا.. رأيتُ الليل يستنشق عطشنا ويزفر هواءً ذا أرقٍ جامع.
ديرام.. سمعتُ شجرة التين ترفع أغصانها للسماء وتبكي ياليتني كنت نجمة، تحوم عند تخوم
الحب ولا تعود.

ديرام.. رأيتُ فرس الليل تتجول بين الكروم، تحصي قطعان النرجس، تحصي الفيض والغلال.
متع ناظريك إنها طلباوك ترعى في برار أمانة، شردت من هوى إلى هوى، ألا تسمع رنين الحب،
يسور هيبتك بالعشب والزهر، وبأناشيد تستدرجني إلى حبٍ مر وقتلٍ أكيد.
متع ناظريك

النبات من حيرته يكتم الندى والندى لا يبوح. القمرُ ساهرٌ لا ينزل ولا يغيب، والنجوم تنثر أزيزَ
شهواتها على أنين الجهات، على نقاوة ألما المائل على الألم. والأشجار..؟، الأشجار ترمينا
بالرطوبة والثمر، ثم نغفو ويدانا تطوقان الغلال.
الخاتمة

الشجرة امرأة.

النهر رجل.

وملء ما بينهما شهداً.

ديلانا، ويتعثر سكر النبات بحلاوة اسمك؛ واسمك قهوة بالهال ويانسون مبارك.

ديرام تتعثر الملائكة وأنت تجود سورة اللون.

ديرام وديلانا.

صفوة العشق لله وانعقاد الحب من النار.

وليد هرمز

ابن الكراكي

أنا الأعمى،
دليلي في سفر العشق،
ابن الكراكي،
مُدُون مَوَاتِيْق الأَرْق،
أَرْق دِيلَانَا وَدِيرَام،
عَلَى حَجَر الرُّوح.
وَأَنَادِي: دِي يَد لَالَا لَانْدَنَا.
أَرْشَدْنِي، أَبَاهِي بِكَ نَدِيم الْوَعُول.
أَمِيرْتِي شَبِيهَتُكَ،
لَكِنهَا تَعْرِف مَا يُوْرِقُهَا:
مَنْ يَجْمَع شُرُود الطَّيْش؟
وَأَنَادِي عَرَاف الْكَرَاكِي،
دِي يَد رَرَرَام م م.
أَرْشَدْنِي، أَبَاهِي بِكَ مُجُونُكَ الْجَسُور:
لَا تَبْقَ كَ "تَيْتَلْ عَلَى الْهَضْبَةِ".
هَذَا مَزَاج الْخَرِيف.
الْعَشَق، أَيْنَعَه، فِي الْخَرِيف.
النَّشِيد الْآخِير لَوْمِيض اللُّوز.
أَقْتَرَب أَكْثَر، أَقْتَرَب،
أَبْتَعَد قَلِيلًا وَأَقْتَرَب،
"أَسْعَ فَحُولُتُكَ النَّبِيلَةَ".
هِيَ عَشْرُونَ وَمِضَّةٌ تَحْتَ قَلْبِكَ.

آسيا خليل

سليم بركات، اغزل ما شئت من الحنين

بنغمة واحدة من مقام الكرد. يتساءل هذا الحسيني العفيف: ماذا لديك عن الكبير سليم بركات؟ يأخذني السؤال لهذين الكلمات فيقول برفق: خفي من حماسك يافتاة، أريد أن أراه بعينيك. وعينا مفتوحتان على ألقه بستارة من بريق الضياء على الماء، سأستعير من أخين ولات بعض حنانك، لبرهة، إذ يسعدني أيها الخال أنك ترفع سبابتك مبتسماً: "على رسلك!".

وللمؤمن على البلاغة الكبير سليم بركات، سأشكو بموال كوجري لفتاة بها من العشق ما يكفي أن تزه غابة من أشجار اللوز، فشجرة اللوز لا تزه فقط حين يسألها كازنتركي عن الله؛ بل تزه حين تقف أمام أغصانها اليابسة كردية تصرخ وطناً من حلم وحزن وأمل.

لم أكن أعرف ما تقوله الريح حين كانت تفرع بكلماتك ذاكرتي، وبعد سنوات عجاف، أدركت أنك لست لك وحدك، أنت لهم ولنا، للجميع، لنا كلنا، فاغزل ما شئت من حنيننا.

في البدء كانت الكلمة، ياحارس البلاغة سارتل ما تيسر لي من منمنماتك وأحضر نفسي للسفر طالبة من أمي أن اصنعي أرغفة خبز تنور عليها بعض البهجة، فأنت منذ ألف عام لم تذق "سيركة زوزان فراشين ودشتا هسنا"، سأحمل البقجة، واضعة طرف ثوبي في حزام خاصرتي وأهرع نحو سهول الصفحات، يسبقني شوقي لنداء ناي راعي الحروف، غير مبالية بزعيق غريان اللغة، ولا بالأقزام الذين يحاولون نخر رخام أعمدتك عبثاً!؟.

سأترك شعري للريح التي تقودها ثعالبك، وأقول للحلابات الآتيات إلى قطعان قصائدك وهن يسبقن الحجل ويتأخرن من معنى لمبني، لنوقظ ديرام بالأغاني، والزغاريد، ولنولم له ما هو جدير به.

وما أنت جدير به، أكثر من أن أستطيع التعبير عنه، برغم أنني لا أبعد سوى مسافة أنة خافتة من وجع القلب عن موسيسانا التي بعثرتها في كل جهات الأرض. فهتف لك كل داخل وكل خارج أيضاً.

(هذا هو أنت،

أيها المنتفض تحت بروق الحبر، هذا هو أنت).

ياماليء أرواحنا عدوبة وأرقا، وشاغل أqlامنا التي نبتت من بذخ المعاني المنهمرة من معجم سحر ك ومصكوكاته: الشعر، والذهول، وشغف لهفتك لغبار الشمال، لشمدن لأدوار الفريسة وأدوار الممالك.

وتقول: أه!!.

(أه، كم ملك مربي

كم أساطير

كم نهاية؟).

أنت الملك على مملكة صفحاتنا البيضاء وأنت أسطورتنا وأنت البداية.

ألسنت أنت الخزف المتناثر من فوهة أغانينا؟

ياأخانا المتفرد.

لأبتهاجك ابتهجنا حين أشعلت الأرض بالجمهرات.

فاضرب بعصاك تيس الجهات؟

لعل بعد الجهات شبابيك لجهات لم تصلها الثعالب التي تفقد الريح!؟.

بكينا مع جندبك وكانت ضحكات غيرنا تسقسق! فصرخنا: هاته عالياً، هات النفير على آخره.

لتخلق الكراكي من منعطفات البراري، متحررة من المثاقيل والمجابهات والموائيق.

أنت الدليل... دليلنا في متاهة الشعر والكتابة، توقظنا، والحق أقول لك إنك أبقتنا مع جمهرة

الفلكيين، ليشهدوا من معسكرات الأبد موتاك المبتدئين مجتازين الفقهاء بأرواحهم الهندسية في

الكهوف، يختمون السديم ليعبر البشروش ودلشاد فراسخ الخلود المهجورة، فتقدم بنا..

(يابن الحبق المسفوح ورائحة الخردل والسماق تقدم)

أيها الصقر المخلق بريش من ذهب الكلام، نائراً الباقوت نجوماً متألئة في سماء الأبدية.

الدرب إلى عالمك ندلفه عبر دهاليز الدهشة والذهول رغم وعورة المسالك....

ولكن هذا هو أنت؟!.

(هذا هو أنت،

دأبك دأب المؤرخ، لكن تؤرخ المياه وحدها.

بسيطاً تؤرخ المياه. بسيطاً تغوي الحبر ليتها الحبر لسبات الكلام،

لتبقى وحدك يقظان في حلم الحروف؛ يقظان حتى

آخر انتحار للأرض قرب مرآتها.

تهياً، إذا؛

تهياً للذي ينثر الحديد في روحه،

ويحرث المساء بمحاريث البحر).

سندع الأشعة مشرعة لهبوب وحبك علينا، فلازال أمامك ألف عام لتبحر بنا بكلماتك، ولازال

لنا أن ننهل من جنون فرحك وألم بوحك.

فلنتمهل الحقيقة في اقترابها من القيد الذي تشد به رُسُغك إلى رُسُغ الريح.

هل حقاً "ليس للكردي إلا الريح"؟!.

وأنت تسكن أينما

وقعت بك الجهة الأخيرة؟

لاخوف علينا إذا،

حتى لو كانت الرياح وصية الكردي للكردي في منفاه!

فأنت تسكن في شمال قلوبنا

فاغزل من الحروف ببذعة الخيال

نقوشك العريقة

عراقة المياه والغبار والرياح.

متابعة مجلته

إبراهيم اليوسف

الدراسة الأكاديمية الأولى التي تناولت شعر سليم بركات

صدر كتاب "الصورة الشعرية عند سليم بركات من خلال ديوانه طيش الياقوت"، للناقدة اللبنانية سامية السليم؛ عن "دار الينابيع" في دمشق عام 2005، أي بعد أربع سنوات على مناقشته كرسالة لنيل شهادة الدبلوم في الدراسات العليا (الماجستير) في اللغة العربية وآدابها في الجامعة اللبنانية سنة 2001.

بدأت الناقدة رحلتها الدراسية مع سليم بركات في ديوانه "طيش الياقوت"، لأنها لم تفهم لغته، فتحدّثت نفسها لأن الدراسة للنصوص الحديثة قد لاتفي نصّ سليم بركات حقّه، ولاتفي صورته الزنبيّة حقّها أيضاً. وقد لاتوضح رسالة شعب معتم عليه وعلى هويّته الحلم، فالشعر يكتب بالصورة التي يراها الشاعر لواقعه، فإذا كان الواقع معتماً عليه وطريقة صياغته شعراً توازيه في التعتيم، يصبح الولوج محتاجاً إلى جرأة، لنلا يخسر الناقد وظيفته لاختياره موضوعاً محظوراً، معلناً، عملياً، معارضته لما هو قائم، وألا يخسر علامته الجامعية التي تجعله يرقى إلى درجة عليا، كلما تمكن من المادّة التي يدرسها... خاصة وأنّ سليم بركات، تحدثت عن حصة خصصها للقضية العربية في نثره، كما أكدت الناقدة لنا، مما أبعد شعره على صعوبته وغموض مرجعيّته؛ أبعد على كافة الصعد، عن كلّ مستسهل لدراسة الحداثّة والتحديث الذي يرقى قمماً شاهقة عند بركات.

في أشواك الصعاب وانعدام الحوافز الخارجيّة في دراسة شعر بركات، يطغى الحافز الداخلي الطامح لفهم تركيبة خمر لغويّة معقّنة تستحقّ الاهتمام لذاتها، بعيداً عن مغريات تستلحقّها، ضمن هذا المفهوم تلج الناقدة عالم بركات الكردي لتضيء صورته الشعرية التي تترجم روح الكردي إلى اللغة العربية، والجدير ذكره أنّ من تفاصيل التعتيم ذلك الالتباس بين اسم سليم بركات المعني بشؤون القومية العربية - وهو غيره - واسمه، على أنّه الشاعر نفسه، في ذكر مؤلفاته على الأنترنت، أجل، إنه حتّى عبر الأنترنت، كما بينت الشاعرة ذلك لنا، فإن المعلومات غير واضحة، وفي حوار مع الشاعر في كتاب حوارات مع شعراء، ورد اسمه شاعراً لبنانياً مما يضيّع الطريق إليه، في ظلّ تغييب اسمه من التداول العلن لصعوبته وخطره حتّى حينه...!

في خلفية النص كان المشهد الكردي العميق في الذاكرة وتغييب الحاضر، فلا الموضوع ولاصياغته كانا من المألوف على ساحة الشعر العربي. وعلى ذلك أتت الدراسة الشاقة المثيرة على حدّ وصف الناقدة. أطلت من خلال الدراسة على شعب أتقن الأحزان في غناءاته وألف الضياع طريقاً إلى يقين الحلم...

تعرفت الناقدة إلى جوانب عدة للثقافة الكردية لتفهم موضوع الشاعر وقضيته وزارات منطقته ومنزله السابق، وتوصلت من خلال متابعيه المعارضين إلى بعض خيوط لاتذكريها الكتب وتذكرها السنة قومه كأدب شفهي، فبدأ النور يطل على الدراسة الأكاديمية الأولى لشاعر حمل قضيته سلاحاً في زمن الانتظار السريع، وفي أسر المنفى الذي لم يستطع سجن الحبر، والذي سقى الحلم خيلاً، فكبر، حتى صار بحجم الكون، والياقوت الذي جعله الشاعر طائشاً، يوازي في طيشه عدم الانتظام الكوني في قضايا الإنسانية التي تخص جماعته كما ورد في الدراسة.

قسمت الناقدة كتابها إلى ثلاثة فصول. مهدت للبحث بمدخل اجتماعي تاريخي يبين السياق الذي ظهرت فيه قصيدة النثر التي تعتمد بشكل أساسي على الصورة، والتي يتبناها الشاعر طريقاً حديثة في التعبير، سقطت هذه المقدمة أثناء النشر في كتاب، بسبب الرقابة، لتبقى إحالاته معلقة بين بين...!

في الفصل الأول انتقلت من المعطى التاريخي الاجتماعي الذي يفضي إلى الإنتاج الأدبي العربي، ويتحدد فيه موقع سليم بركات، وموقع الصورة عنده ودورها. تعرضت بشكل مختصر إلى مساهمات القدماء بشأن النقد الأدبي، وكان من أهم قضاياهم الموازنات والفحولة والطبقات؛ وكلها لم تعتمد على منطق علمي مدروس كما تظهر الدراسة. تتوصل الدراسة إلى أن القدماء لم يدرسوا نصاً كاملاً، بل كانت محاولاتهم النقدية لا تتعدى بيتاً معجباً أو لفظة معجبة، وتم التركيز على الوزن في الشعر، وبقيت الصورة في خلفية التأليف لدى من عالجوا قضية الإعجاز القرآني، وكانت مصالح الحكم تؤثر في مسيرة النقد، وقد تناولت الدراسة باختصار أهم آراء الفلاسفة والمتكلمين في مسألة الإعجاز، انطلاقاً من المنطق الأرسطي، وأهم نظريات البلاغيين، وركزت الدراسة على دراسة الصورة عندهم وصولاً إلى جدواها اليوم.

وبشكل عام، كانت أطروحات القدماء قاصرة عن معالجة نص شعري حديث، وكان لابد من الإطلاع على إنجازات الغرب الذين أثروا كمراكز في الأطراف متمثلة في الدراسة بالنقد العربي. استتبع ذلك دراسة المذاهب الغربية والعربية، وكانت نتيجته أن الشعر العربي الحديث تأثر بالأدب الغربي، لكنه انطلق من حيثيات اللغة، فهو نتاج تطور تاريخي للشعر العربي متعمق الجذور في الماضي، وغير المنقطع عن إنتاج العالم المعاصر، وبينت الدراسة أهمية قصيدة النثر في التعبير عن عولمة انعكست في مجالات حياتية كثيرة، لتنعكس بوساطتها على الأدب، حيث اعتمدت قصيدة النثر على الصورة بشكل رئيس، وعلى ذلك كانت دراسة الصورة في ديوان "طيش الياقوت"، وقد تمت دراسة الصورة في ضوء بنية النص، وانقسم البحث إلى ثلاثة فصول، كما أسلفنا، وكان الأول فيه قضايا القدماء، والمذاهب الغربية، والصورة العربية في ضوء الطرفين، وقد تعرضت إلى موقع سليم بركات بالنسبة إلى أقرانه من شعراء الحداثة، ثم موقع الديوان في شعره، والبنية العامة، ودلالة القصائد في ضوءها، وعلاقة عنوان الديوان بعنوان القصائد.

في الفصل الثاني، تناولت الدراسة القصيدة الأولى "تصانيف الذهب"، فتعرضت إلى دور الصورة في تادية البنية العامة فيها، مقسمة النص إلى أقسام سجزاة إلى مقاطع معتمدة الفقرة المؤلفة من عبارات كوحداث صغرى تؤلف - الكل - وترى تراكمات المعنى أفقياً وعمودياً، راصدة تطور الصورة ودلالاتها الشعرية المحتملة، وصولاً إلى حالة شعرية تجمعها البنية العامة بشكل عام...!

الفصل الثالث فيه تم تناول القصيدتين الثانية "الأفقال مقالة في خواصّ الظاهر"، والثالثة "استطراد في سياق مختزل"، وقد تعرضت إلى دور الصورة في تأدية البنية العامة فيهما على طريقة دراسة الأولى...

في القصيدة الأولى تذكر كيف يواجه الشاعر الحياة في العالم القائم على الاستغلال، وكيف يكون حقيقة غير موجودة خارج الكلام، ينتمي إليها كردّ فعل على واقعه المرفوض، الذي يبلغ قمة الانعزال عنه في ختم القصيدة بالوحدة عملة للتعامل... والقصيدة الأولى، كما الثانية والثالثة، مبنية على تناقض أساسي بين الحياة والموت. تذكره مفصلاً وتبين جمالية بناء النصوص...

وترى القصيدة الثانية خطوة متقدمة على سابقتها في الغربة التي تصل إلى درجة الانقطاع ممثلاً بالأفقال، واتساع في الغربة عن الذات، فتتوسّع علاقاته البعيدة عن الحياة، بعدما كانت محصورة في القصيدة الأولى بالموت، يجعلها في الثانية تكون عالمة الجديد غير الموجود خارج القصيدة، وهي تتألف مع الأشياء الموجودة في الحياة، لكن في سياق مختلف يبعدها عن تقليديتها. ترى الناقدة في هذه القصيدة أنّ الشاعر يصوغ المستقبل الشعري، ويصوغ النبوءة، متحكماً بأفقال الحظوظ "ثمّ يوحد الظاهر والباطن ليفتح باب البيان على الحياة..."

وفي القصيدة الثالثة تظهر الدراسة كيف أنّ الشاعر يرى الحياة كما هي مرضاً ينبغي التعافي منه، ويقدم في هذه القصيدة "العنصر الكردي حيث الكرد هناك في دوي الطلقة التي ترديك لتتعافى..."، يبدو العنصر الكردي بشكل واضح على غموض القصيدة، "يقدمه بلغة عربية متميزة تنقطع عن الكلاسيكي لتعبّر بأسلوب الصورة الغامض عن اللغة ولتقدم جديداً في اللغة يواجه فيه الرأسمالية التي تحاول سلب اللغة حقها في التطور، لأنها تنتمي إلى بلدان الأطراف؛ فيعتبر عن التجديد بلغة الرأسمالية (بقصيدة النثر)".

وقد رصدت الناقدة من خلال دراسة الصورة مجموعة آراء في الحياة، طرحها الشاعر من خلال أسلوبه الشعري المميز الفريد. ورصدت بعض أوجه الشعرية في قصائد الديوان، أوردتها في الخاتمة كخلاصة معتمدة لقصائده، وما توافق فيه الشعر الحديث وما تتفرد فيه مفارقة التقليد الشعري؛ ومن أوجه الشعرية في قصائد الديوان كما ورد باختصار في خاتمة الدراسة (تبيين الأوجه من خلال أمثلة من القصائد):

التكوين الغرائبي غير المؤلف في الكلام، حيث تظهر فسحة تؤثر بين الكلمات المرصوفة في شكلها القواعدي المؤلف، ومعانيها المتباعدة، مما ينتج صوراً جديدة، فيعطي الشاعر عالماً غير مألوف وغريبته هي أبرز ما يسمه.

إخفاء مرجعية الضمائر مما يثير احتمالات متعددة لفهم النص.

التعبير عن الحاضر بألفاظ حوشية وتراثية يكون فسحة تؤثر بين الماضي المعبر عنه بالألفاظ المستخدمة وبين الحاضر المعبر عنه في شكل الصورة وتركيبها المغاير للقديم.

الإتيان بألفاظ غريبة - برأي الناقدة - مأخوذة من اللغة الكردية - أسماء أمكنة وسوى ذلك - مما يزيد الغموض، إذ يضع تلك الألفاظ في سياق عربي سليم، فيشكل فسحة تؤثر بين رصف الألفاظ المؤلف وغرابة هيكلها المفاجئة.

وضع أسماء جديدة يعطيها بعداً حقيقياً، إذ يسيّر مثل غيرها في النص لتعبّر عن دورها في السياق.

استخدام ألفاظ علمية يبعدها عن دقتها العلمية، ويجعلها شعرية على خلاف التقليد الشعري في التمييز بين ألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية.

مفارقة التقليد الشعري الذي يعتمد على وجود أبطال عظماء؛ فالشاعر لأبطال لديه، والعنصر البشري الملاحظ عنده من الطبقة المسحوقة اجتماعياً...

توحيد المتناقضات، مما يشحن النص بمزيد من الالتباس الشعري؟
إحداث الشرخ والانقسام في الواحد المتجانس الذي يؤدي انقسامه إلى اثنين يسيران في اتجاهين مختلفين...

الخروج على التقليد الشعري من خلال تشابيه محدودة كماً تجريدية غير حسية، بعيدة ومفاجئة، وهي للإغراب لا للتوضيح...
الانزياح من الإنساني إلى اللاإنساني وبالعكس، فبمسند المتكلم الفاعلية إلى ما هو بعيد الاحتمال وينتج صوراً مبتدعة...

تركيب مشاهد شعرية مبتدعة على غير قياس، من عناصر متباعدة يجمعها المتكلم...
الجمع بين الحضور والغياب مما يؤدي إلى صورة غير مألوفة وغير موجودة خارج النص الشعري تصفي جواً شاعرياً مبهماً؛ فالشاعر يقوم برصد فيزيائي تفصيلي ممثلاً بعد الحضور بنصاعة الصور ودقتها متناً جزئية يومية عادية، بيد أنه يضع هذا الوجود الفيزيائي في بنية يملؤها الغياب... وتوحيد الحضور والغياب في المشهد، يعطي شعريّة مميزة وبيعت على غموض يشدّ القارئ إلى تفصيله...

عدم وضع حدود للصور أو تقطع الصور، إذ تظهر الصورة في مكان ثم تختفي، لتعود، لتظهر في هيئة أخرى، فيكون الشاعر من الصور المنقطعة مشاهد مبتدعة، تجعلنا نعود بقراءتنا إلى الصور السابقة لوصل خيوط المعنى ببعضها البعض.
ومن علامات الحداثة عنده الاستبدال...

وتخدم الناقدة الكتاب بمواقف غير عنها الشاعر بشعره، فتري الشاعر يقدم رؤية خاصة للوجود يختصرها الشعر، لاتباع الوضع الاجتماعي أو الديني أو التقليدي، يقدم صورة عن الحياة والموت، خارجة عن المألوف الاجتماعي المأخوذ من الديني؛ فالحياة مجردة وليست مادية، وبأخذ من الديني: الله، والخلق، والأقدار، والثواب، والعقاب، والقيامة، وبأخذ من الحياة، الحقيقة، والحرية، والشعر، والمكان، والزمان، والحضارة، ويقدم شكلاً آخر لكل ما سبق عابثاً بالقوانين الدينية المكونة للسلوك الاجتماعي بقوانين الحياة المستقرة...

ومما نقوله الدراسة عن الشاعر: "هو ينظر إلى الحضارة بعين الغريب عنها، فيجعل ما يتعلق بالإنسان مكسراً؛ فالموازين مكسورة، والسرير محترق وحشوه مقلع، والرقاص مكسور، وأفران الخزافين مهشمة والبوق مهشّم، ويستخدم الكيل للوزن، والمجداف مع دوران العتلات، ويتدارك النزف بالرماد... ويستخدم الطلقة فقط من قبل الخيال ليقطع الحياة التي يرفضها، يعيش حراً في خياله الذي يستخدم فيه اليقين (نوارج اليقين).

ونلاحظ بقاء الكتاب سليماً عنده، فيجعل الحياة كتاباً يأخذ منه الموت علمه، وبذلك يحصر الوجود في الإبداع الكتابي، وربما يكسر كل ما هو حداثي متقدم؛ لأن تقدم الحضارة يبعد عن الكتاب، وربما يريد قيامة للماضي وليس تطوراً لم يستوعبه خياله.

وربما يصل إلى قمة التواصل، إذ لا سليم إلا الكتاب الذي يتواصل معه القارئ، ويتعرف من خلاله إلى المسلمات الحياتية في ضوء جديد، وهو يعبر عن فئة اجتماعية مسحوقة مهمشة في الحياة، تتمثل بالبستانيين، والدهانين والجزارين والبنائين والحجّامين والخزافين!.

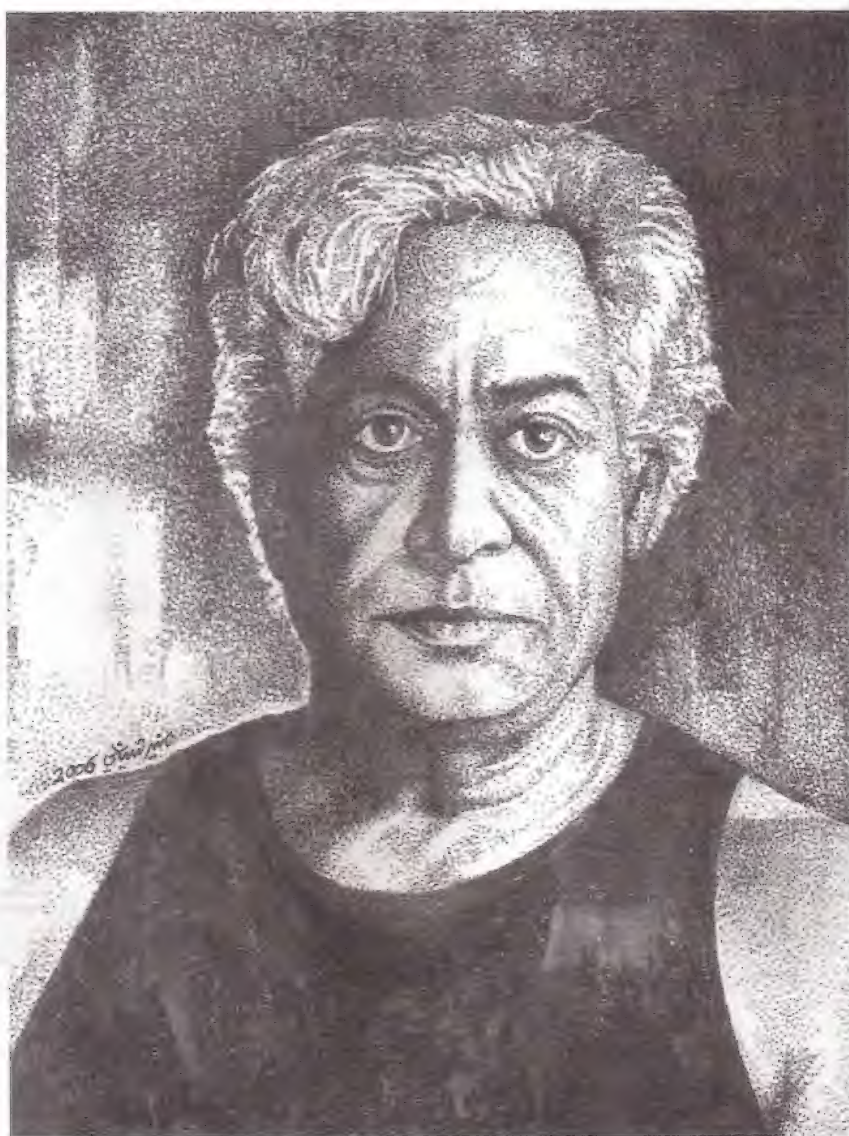
وهذه الفئة بعيدة عن مواقع السلطة في الحضارة الرأسمالية المتقدمة، وهو يحاول إعادة الاعتبار لأساسيات الحياة التي أبعدتها الرأسمالية عن محور الحياة، وصارت هامشية في عصر التكنولوجيا؛ يحيي هذه الفئة في الإبداع."

وتختتم الخاتمة بأنّ شعر سليم بركات يستحقّ كلّ الاهتمام، وبأنّ الدراسة ليست نهائية بل هي مجرد مقارنة، لا تمنع ورود دراسات معمقة يستحقّها أسلوب الشاعر المميز وبأنّ دراسته "حتمًا ستكون مغامرة شيقة تستحقّ الإقدام" وللشاعر "بصمته المتميزة في لغتنا الحديثة، ويستحقّ كلّ التقدير".

مجل
يذهب المدي ويقي مجل في النشيد
الملونون، النقاشون، والرسامون،
تحية إلى سليم بركات

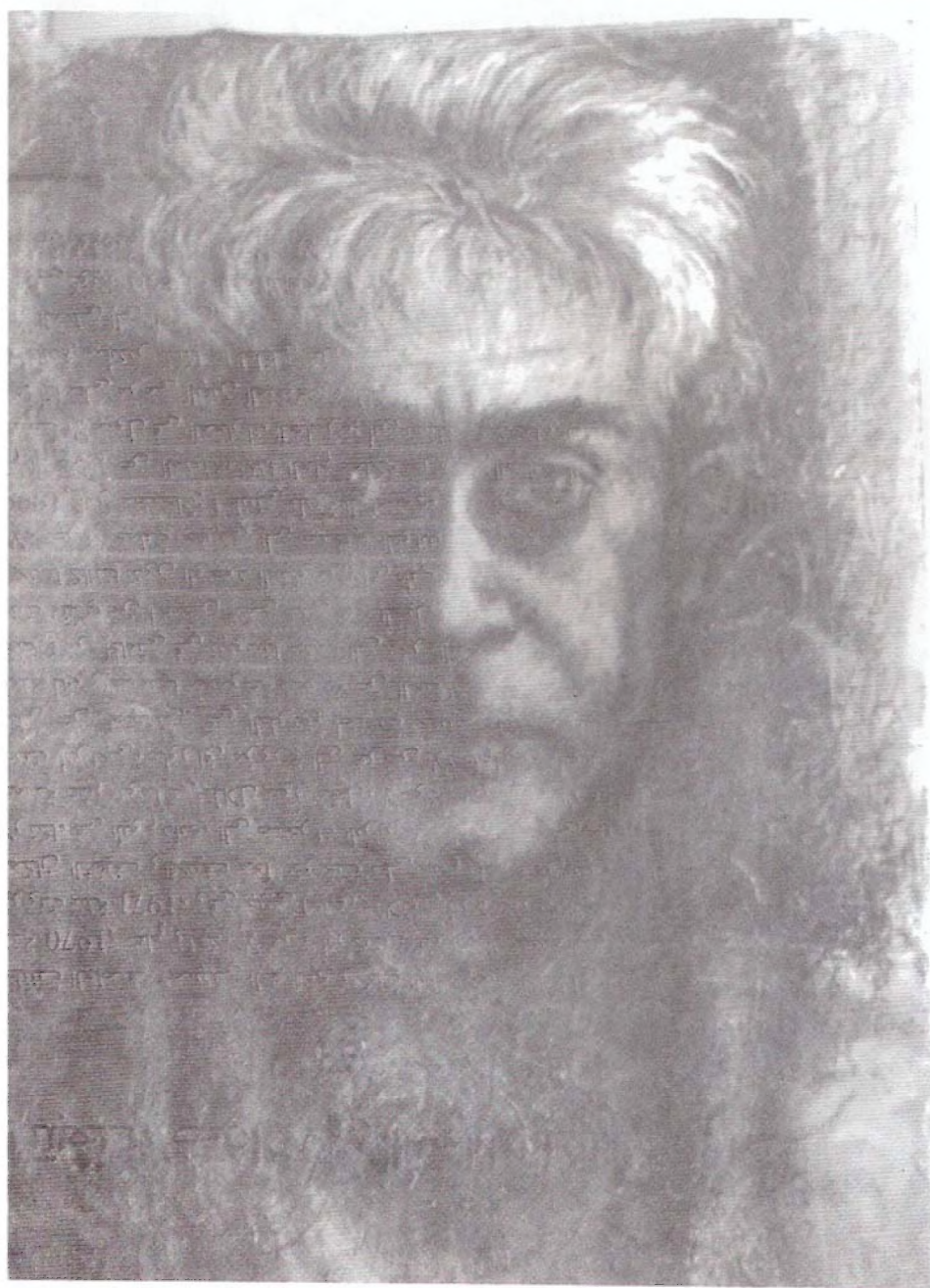
آاء بركات
منير شيفي
خليل عبد القادر
شاهين برزنجي
ساكار سليمان
عبد الكريم مجدل ييك
حسكو حسكو



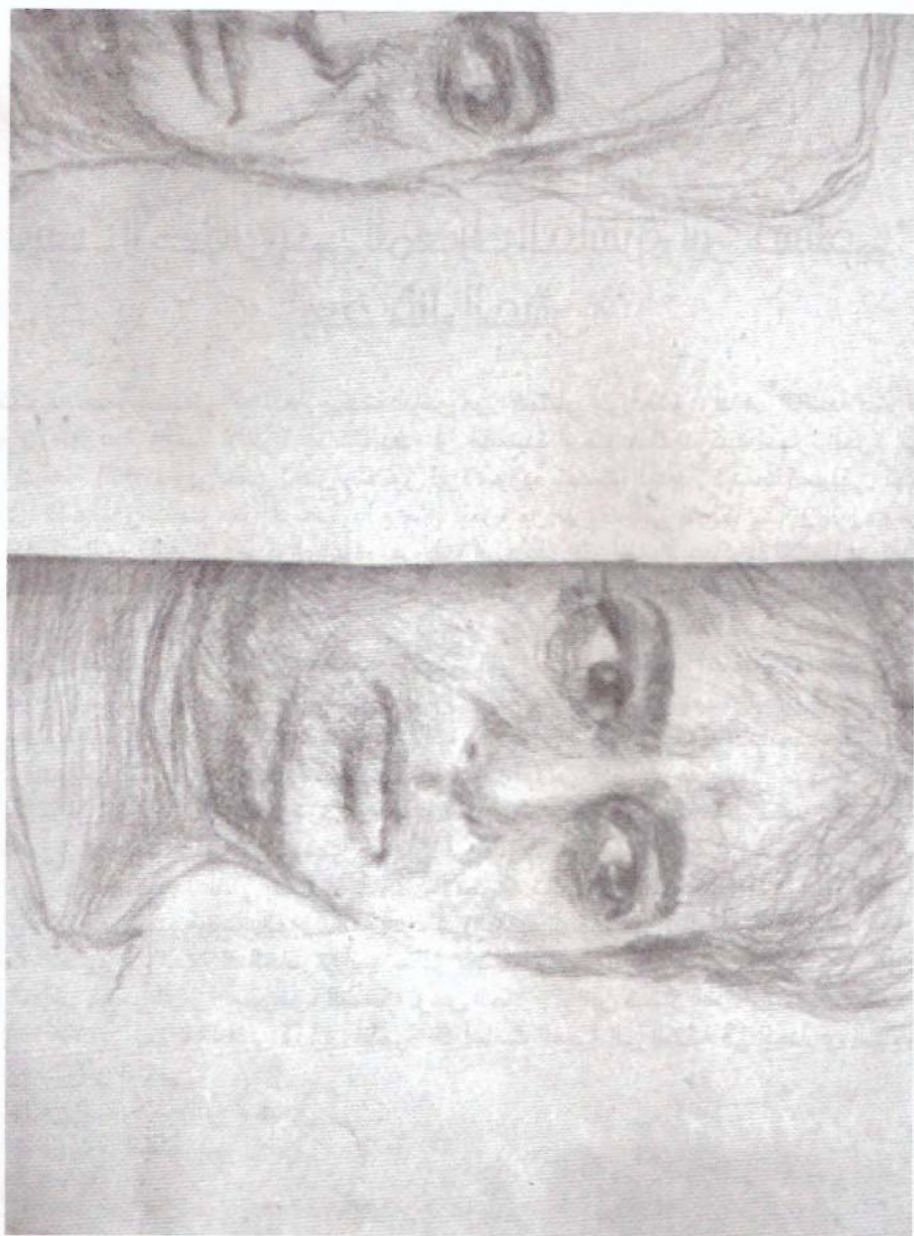












سليم بركات

تتبعنا الأصول في المعارك الخاسرة: أين تستلقي بعد فناء الجيش؟

ظننتُ العاصمة قصيدتي الضائعة. ركبْتُ الباص من القامشلي إلى دمشق وأنا في التاسعة عشرة، سنة 1970. عام واحد، لاغير، أدركتُ بعده أن القصيدة ليست هناك. ركبْتُ سيارة أجرة إلى بيروت سنة 1971، وفي جيبِي إحدى وثلاثون ليرة سورية. تهدمت المدينة. تهدمتُ قصيدتي. تهدمَ المكان الشفيف والكثيف معاً. خرجتُ على متن باخرة من بيروت إلى لارنكا سنة 1982، ومن لارنكا، في اليوم ذاته، إلى صحراء البربر في الجزائر، على متن طائرة عسكرية بلا مقاعد. تهتُ خمسة عشر يوماً في ظلال سور مقفل، لأعود على متن طائرة ياسر عرفا إلى تونس. بعد شهرين عدتُ أدراجي، بأوراق مزورة إلى قبرص لأدخلها من البوابة الدبلوماسية شريكا للشعب يبحث مثلي عن قصيدتي. في الطريق أضعتُ حقيقتي التي حوت ممتلكات أعماقي المنقولة وغير المنقولة، وبضمنها مجموعة شعرية عن الحيوان لم ينج منها إلا أربعون سطراً. في السنة الثانية عشرة من إقامتي في نيقوسيا عدتُ إلى بحر التيه بلا عمل. انتظرتُ معجزة فلم تحدث المعجزة. كنتُ منسياً من أخصص قدمي حتى قمة الجبل الذي يشرف من بيدر الله على ألي. شجرات البيت وحدها كانت تدون الوجود المتقوض: أي قلب للسماء أن ينام المرء كل ليلة بقلب مكسور؟ لا معجزة. حملتُ حقيقتي إلى صخب القوانين في ستوكهولم، مطلع سنة الإشفاق على القرون 1999. أمرٌ مضحك: أعلننتي بلديّة العاصمة، بالاشتراك مع (نادي القلم - PEN) مواطناً أول منذ تم الإعلان عن المدينة، هذا العام مملكة حرة لـ (الكتاب المجروحين). لم أكن مجروحاً، لكنني تتبعتُ الأصول في المعارك الخاسرة: أين تستلقي بعد فناء الجيش؟

ها أنا على مرمى اليقين المتقوض، الممسك برسن الحمار. قوانين كبصر الله. لافائدة. سأندبر شيئاً ما لطفلي قبل أن أنتهي. لقد أسلمت العجلة إلى الكتابة في انحداري الساحق من المعنى إلى المعنى.

كوني قوية، ياعضلة التيه الباقية.
كوني قوية، ياعضلة الضلال الأمين. وداعاً.